Universitäts- und Landesbibliothek Münster

Universitäts- und Landesbibliothek Münster

Gesanglehre

Zimmermann, Ernst
Stahl, Fr. Th.

Arnsberg, 1907

Digitale Sammlungen der Universitäts- und Landesbibliothek Münster
In den Digitalen Sammlungen bieten wir Ihnen Zugang zu digitalisierten Büchern und Zeitschriften aus dem historischen Bestand der Universitäts- und Landesbibliothek Münster sowie zu älterer Literatur und Sammlungen aus der Region Westfalen. Das Angebot an Einzelwerken und Sammlungen wird laufend erweitert.

http://sammlungen.ulb.uni-muenster.de

Nutzungsbedingungen
Dieses PDF-Dokument steht für nicht-kommerzielle Zwecke in Forschung und Lehre sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Es kann als Datei oder Ausdruck zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

urn:nbn:de:hbz:6:1-54334

Visual Library

E. Zimmermann

Gesanglehre

47
Okt.
2619

Rationelle Solmisations-Methode.

Gesanglehre

für

Deutsche Volks- und höhere Schulen, Seminarien, weltliche und kirchliche Gesangvereine

von

Ernst Zimmermann.

„Durch die Ziffern zu den Noten!
„Gesang muß Volkskunst werden!"

Neue methodische Bearbeitung der Singschule von Fr. Th. Stahl.

Ausgabe für Lehrer.

Dritte vermehrte und verbesserte Auflage.

Schmidt, Heinrich

Arnsberg,
Verlag von J. Stahl.
1907.

Eigentum
der Univ.-
Bibliothek
Münster

Aus dem Vorwort zur ersten Auflage.

Die vorliegende Gesanglehre bietet eine Methode, mittels welcher man die schönsten Erfolge ohne übermäßige Anstrengung erreichen kann. Soweit diese Methode die Treffübungen und die Grundlage der rhythmischen Übungen betrifft, ist sie nicht neu. Es ist die sog. Chevésche Methode, welche Fr. Th. Stahl seit dem Jahre 1858 in Deutschland einzuführen sich bemühte. Er gewann manche für die gute Sache begeisterte Anhänger. Neben den begeisterten Anhängern fanden sich aber auch hartnäckige Gegner, welche die Ziffer durchaus nicht als zweckmäßiges Tonzeichen anerkennen wollten. Man übersah ganz die hohe Bedeutung der Ziffernbezeichnung als eines ausgezeichneten Mittels, die gebräuchliche Notenschrift gründlich kennen zu lernen.

Der allgemeinen Verbreitung der Stahlschen Singschule war aber auch die äußere Einrichtung derselben hinderlich. Wer dieselbe gebrauchen wollte, war gezwungen, vorher die „Blätter zur Verbreitung der Chevéschen Elementar-Gesanglehre", herausgegeben von Fr. Th. Stahl, gründlich zu studieren. Manchem Lehrer dürfte es an der dazu nötigen Zeit gefehlt haben. Dann war die Singschule als Übungsheft für Schüler zu teuer, auch enthielt sie keine ausgeführten rhythmischen Übungen; ebenso fehlte das Nötige über Aussprache und Tonbildung.

Meine methodische Bearbeitung der Singschule, die vorliegende Gesanglehre, ermöglicht es den verehrten Amtsgenossen, sich fast mühelos in die Methode hineinzuarbeiten. Wer den Versuch wagen will, hat nur nötig, als Vorbereitung für die einzelne Gesangstunde, wenige Seiten des Lehrerheftes durchzulesen. Alles zu einem guten Unterrichte Erforderliche findet man so bequem als möglich auf engem Raume zusammen. Das sehr billige Schülerheft kann neben jedem Liederbuche gebraucht werden; es enthält keine eigentlichen Lieder, sondern nur technischen Übungsstoff. Dieser ist in Ziffernotierung gegeben und so angelegt, daß er von den Schülern leicht in die gebräuchliche Notenschrift (mit verschiedenen Schlüsseln und in beliebige Tonarten) übertragen werden kann. Das tun die Schüler gerne, sie überwinden die ersten Schwierigkeiten des Notenlesens durch das Aufschreiben der Melodie, und sie bekommen gleichzeitig auf billige Weise Übungsmaterial in gebräuchlichen Noten. Das Lehrerheft enthält die nötige Anleitung zur Lösung der einzelnen Aufgaben, sowie auch die in Notenschrift ausgeführten Aufgaben. Dem Schülerheft ist eine eigenartige Tabelle bei-

gegeben, mittels welcher es jedem Schüler leicht wird, mit Verständnis jede beliebige Dur- (und Moll-) Tonleiter zu bilden. Demnächst können dann die Melodien des Übungsheftes in beliebige Tonarten übertragen werden, und damit ist für das Singen nach Noten ein sicherer Grund gelegt.

Selbstverständlich müssen in den Gesangstunden auch die vorgeschriebenen Lieder geübt werden. Man kann also nur einen Teil der Gesangstunde auf technische Übung verwenden. Aber bei gehöriger Ausnutzung der Zeit läßt sich selbst dann, wenn man erst in der Oberklasse mit Nr. 1 dieser Singschule beginnt, im Laufe eines Jahres noch recht Erfreuliches erreichen. Man wage nur den Versuch und beginne gleich zu Anfang des Schuljahres! Möchte man gern recht bald die gebräuchliche Notenschrift lehren, so kann man, nachdem die Treffübung Tabelle Nr. 8 und die vier ersten Nummern des Schülerheftes durchgeübt sind, nach der Anleitung in Kapitel IX die entsprechenden Aufgaben vornehmen. Die Lösung dieser Aufgaben würde dann mit der Fortsetzung der Treffübungen und rhythmischen Übungen parallel gehen.

Beginnt man den Gesangunterricht nach unserer Methode auf der Mittelstufe, so dürfte das Pensum dieser Stufe in den Treffübungen Tabelle 1 bis einschließlich Tabelle 20 und den zugehörigen rhythmischen Übungen bestehen. (Schülerheft Nr. 1 bis Nr. 68.) Sind mehrere Jahrgänge gleichzeitig zu unterrichten, so schadet den älteren Jahrgängen die Wiederholung nicht; man kann dieselben jedoch schon in das Notensystem einführen. Während man mit dem jüngeren Jahrgange die Treffübungen vornimmt, überträgt der ältere einige Nummern des Schülerheftes in Notenschrift. Die Übungen des Schülerheftes singt dann der jüngere Jahrgang nach Ziffern und der ältere gleichzeitig nach seinen geschriebenen Noten.

Bei sehr günstigen Schulverhältnissen empfiehlt es sich, den Gesangunterricht nach unserer Methode schon mit dem zweiten Schuljahre zu beginnen. Im ersten Schuljahre möge man Liedchen nur nach dem Gehör einüben und dabei sorfältig auf möglichst gute Aussprache achten. Der Stoff verteilt sich auf die folgenden Jahre etwa folgendermaßen:

*) II. Schuljahr:	Übungen, Tab. 1 bis einschl. Tab. 16.	Schülerheft 1 bis 45.
III. „	Wiederholung und Fortsetzung bis Tab. 25.	Schülerheft bis Nr. 68.
IV. „	Wiederholung und die Kapitel V, VI, VII und VIII.	
V. „	Die Kapitel IX und X. Einführung in die gebräuchliche Notenschrift und fleißige **Übung** im Singen nach Noten.	
VI. „		
VII. „		
VIII. „		

Hier im Vorworte mögen diese wenigen Andeutungen genügen. Ich habe das Zutrauen zu meinen Amtsgenossen, daß sie diese methodische Bearbeitung der Singschule geneigtest einer genaueren Durchsicht würdigen,

*) Einen vollständigen Lehrplan nebst einer zweckmäßigen Stoffverteilung enthält des Verfassers: „Praktische Anleitung zum Gebrauche des Liederbuchs." Arnsberg, J. Stahl.

und ich bin überzeugt, daß alle Schüler, welche danach eifrig unterrichtet werden, auch selbständig singen lernen. Das aber müssen wir erreichen! Andernfalls wird unser deutsches Volk, welches in der ganzen Welt wegen seines Liederreichtums gepriesen wird, diesen schönen Ruhm gar bald verlieren, *denn sein Liederreichtum besteht heutzutage nur noch auf dem Papier*, — er ist nicht mehr klingende Münze wie einst, als auf den Bergen und in den Tälern, in Hütten und auf dem Felde die gemütvollen alten lieben Weisen der Volkslieder erklangen. Ja fürwahr, reich an Liedern war unser Volk. Das Monumentalwerk „Deutscher Liederhort", welches Ludwig Erk im Jahre 1853 begründete und Professor Franz Magnus Böhme 1895 vollendete, enthält nahezu 3000 Volkslieder mit ihren alten Melodien, ein großer Schatz — auf dem Papier!

Möge meine Arbeit dazu beitragen, daß unsere deutsche Jugend zu klingendem Besitze erwirbt, was sie ererbt von ihren Vätern hat!

Nicht nur in allen Schulen, sondern auch in denjenigen Gesangvereinen, welche es ernst meinen mit der Singekunst, und deren Mitglieder regelmäßig und pünktlich zu den Gesangstunden erscheinen, kann unsere Singschule den Übungen zu Grunde gelegt werden. Man nehme dann längere Zeit vorwiegend die Übungen der Singschule vor, und die Mitglieder werden bald fühlen, daß sie dadurch im Gesange allmählich selbständig werden. Besonders die Kirchenchöre können ihrer schönen Aufgabe nicht gerecht werden, wenn sie nicht ernstlich sich technischer Gesangstudien befleißigen.

Nun geh mit Gott hinaus, mein Büchlein; klopfe überall an bei den Amtsgenossen, und bitte freundlich um Einlaß!

Schwelm, Weihnachten 1896.

Ernst Zimmermann.

Vorwort zur zweiten Auflage.

In verhältnismäßig kurzer Zeit ist eine Neuauflage der „Gesanglehre" nötig geworden. Ungefähr fünf Jahre sind verflossen, seitdem das Büchlein zum erstenmal sich auf die Wandrung wagte. An vielen Türen hat es angeklopft und in manchen Schulstuben freundlichen Einlaß gefunden. Nun rüstet es sich zur zweiten Fahrt, und hoffnungsfreudig schreibe ich ihm den neuen Geleitbrief, der über seine Eigenart kurze Auskunft geben soll.

Die in dieser Gesanglehre niedergelegte **„Rationelle Solmisationsmethode"** will die Schüler befähigen, Kirchenlieder, Volkslieder und volkstümliche Lieder **selbständig** nach Tonzeichen in wohllautender und würdiger Weise zu singen. In meiner Broschüre: „Deutsches Lied und deutsche Art" habe ich nachzuweisen versucht, welch hohe Bedeutung das *deutsche Kirchenlied und das deutsche Volkslied für unser Volk und darum*

auch für unsere deutsche Schule haben. An dieser Stelle will ich hierauf nicht eingehen, sondern nur auf folgendes aufmerksam machen. Die Melodien der Volkslieder zeigen uns deutlich, welchen Tonumfang, welche Intervalle und welche Rhythmen das Volk von Natur mit Sicherheit und mit der nötigen Leichtigkeit bewältigt. Was darüber hinausgeht, das gehört zum Gebiete des Kunstgesanges, dessen Pflege zunächst nicht Aufgabe der Schule sein kann. Die Beschränkung auf Kirchenlieder und Volkslieder bewahrt uns davor, Anforderungen an die Schüler zu stellen, die über ihre Kraft hinaus gehen; sie ermöglicht es, unser Arbeitsgebiet mit genügender Deutlichkeit abzugrenzen. Indem wir dieses bestimmte Gebiet gründlich bearbeiten, schaffen wir ein sicheres Fundament, auf welchem beliebig weiter gebaut werden kann, wenn die Verhältnisse der Schüler solches wünschenswert machen. Aber auch diejenigen Schüler, denen eine musikalische Weiterbildung verschlossen ist, nehmen eine in sich abgerundete musikalische Bildung von genügender Vollständigkeit als schöne Aussteuer von der Schule mit ins Leben, wenn sie unser Ziel erreicht haben. Selbstverständlich werden die Schüler, welche gelernt haben Volkslieder selbständig zu singen, auch imstande sein, andere Lieder und Gesänge gleichen Schwierigkeitsgrades (sowohl ältere als neuere) selbständig sich anzueignen, und in ihrem späteren Leben werden sie schon zugreifen, wo sich ihnen Gelegenheit bietet. Gelegenheit wird sich bieten, sobald das Bedürfnis vorliegt. Die Herausgeber von Zeitschriften werden mit Vorliebe geeignetes Material aus dem reichen deutschen Liederschatze älterer und neuerer Zeit hervorholen und dasselbe neben dem seither gebräuchlichen Unterhaltungsstoff allwöchentlich ihren Lesern darbieten. Edle Lieder aller Art müssen dann zum Gemeingute des deutschen Volkes werden, wenn — unser Ziel erreicht ist, wenn — Gesang zur Volkskunst geworden ist.

Den Weg zur Erreichung dieses Zieles will die Gesanglehre zeigen. **Das Wesen der hier angewendeten Methode besteht darin, daß die zum selbständigen Singen notwendigen Tonvorstellungen an bestimmte zweckmäßige Namen gebunden werden, so daß diese Namen die Träger der Tonvorstellungen sind.** Diese Methode legt also die Hauptbedeutung dem Ton-Namen und nicht dem Ton-Zeichen bei. Durch geeignete Übungen werden die notwendigen Tonvorstellungen erzeugt und an geeignete Namen gebunden. In dem von mir im Verlage von J. Stahl in Arnsberg herausgegebenen Büchlein: „Gesangunterricht im ersten Schuljahre" habe ich gezeigt, wie ohne Anwendung schriftlicher Zeichen, lediglich durch zweckmäßige Benutzung der Solmisationssilben bei der Einübung der Kinderlieder eine Reihe von wichtigen Tonvorstellungen gewonnen werden kann, was dann dem ferneren Unterricht zu gute kommt. Ist der Gesangunterricht im ersten Schuljahre nicht in solcher Weise betrieben, dann muß die „Vorstufe" (d. i. erstes Schuljahr) kurz ersetzt werden durch die im Anfang der Gesanglehre unter Grundstufe A ausgeführten „Vorübungen". Aufgabe der **Grundstufe** ist es besonders, durch geeignete Übungen die Solmisationssilben zu sichern Trägern der Tonvorstellungen zu machen, sowie auch die rhythmischen Verhältnisse zum Verständnis und zur Einübung zu bringen. Auf dieser Unterrichtsstufe sind schriftliche Zeichen nicht zu entbehren. Was für Zeichen sollen wir wählen? — — — Wir wählen ein Zeichen, welches

unmittelbar, zuverlässig und schnell den Namen im Geiste hervorruft. Diesen Bedingungen genügt die Ziffer, welche zugleich die Nummer der Tonstufe darstellt. Als Tonzeichen ist die Ziffer gewissermaßen ein stenographisches Zeichen für den Ton-Namen, denn als Tonzeichen heißt unsere Ziffer 1 ut, die 2 heißt re, die 3 heißt mi usf. Über die Vorzüge dieser Namen s. S. 4 der Gesanglehre. — Es ist sehr zu empfehlen, möglichst bald auch bei Einübung der Lieder die Solmisationssilben beständig anzuwenden. In dem im gleichen Verlage erschienenen Werkchen: „Praktische Anleitung zum Gebrauche des Liederbuchs" ist gezeigt, wie die Art und Weise Liedermelodien einzuüben dem jeweiligen Standpunkte des Könnens der Schüler angepaßt werden kann, so daß sie ganz allmählich zur Selbstständigkeit geführt werden. In der Gesanglehre habe ich dieses nicht ausgeführt, damit der Lehrgang an sich übersichtlich bleibt.

Die zweite Hauptstufe nenne ich: „**Höhere Stufe**". Sie baut sich auf die Grundstufe auf, deren Stoff unter allen Umständen erledigt werden muß, bevor die „Höhere Stufe" in Angriff genommen wird. Sie hat die besondere Aufgabe, durch zweckentsprechende technische Übungen den Gesichtssinn der Schüler zu befähigen, die durch die gebräuchliche Notenschrift dargestellten Intervalle der Liedermelodien mit Sicherheit abzutaxieren und infolgedessen die Noten mit den entsprechenden Solmisationssilben richtig zu benennen. Die Buchstabennamen der Noten werden auf dieser Stufe nicht angewendet. — — — So vielgestaltig auch die Darstellung der Tonstufen bei Anwendung der verschiedenen Schlüssel und der verschiedenen Tonarten erscheint, so ist es doch möglich, sämtliche Darstellungsweisen auf nur zwei Grundgestalten zurückzuführen; auf Seite 74 ist dieses ausgeführt. Auf dieser Stufe werden die Schüler auch mit den verschiedenen Noten- und Pausengestalten und deren Bedeutung bekannt gemacht.

Auf der **Schlußstufe** werden die Schüler mit der Buchstabenbenennung der Töne bekannt gemacht und in das Verständnis der sogenannten „Tonarten" eingeführt. Für die nach unserer Methode unterrichteten Schüler hat die Buchstabenbenennung der Töne nur deshalb einigen praktischen Wert, weil sie es ermöglicht, den Anfangston einer Melodie in der vorgeschriebenen Tonhöhe zu finden. Darin üben wir auf der Schlußstufe unsere Schüler, indem wir sie anleiten, die Anfangstöne der zu singenden Lieder nach der Stimmgabel selbst zu finden. Ist der Anfangston eines Liedes bestimmt, dann wird die Melodie nicht mit der Buchstabenbenennung, sondern mit Solmisation gesungen. Die Ton- und Intervall-Vorstellungen unserer Schüler sind ja an die Solmisationssilben gebunden.

Die Gesanglehre erscheint in vermehrter und verbesserter Auflage. Manche neue methodische Erörterungen sind zu den bereits vorhandenen hinzugekommen, so z. B. diejenigen über die Bedeutung der kurzen Vorspiele S. 6, S. 8 und S. 23; über die Moll-Tonarten S. 63 u. f. Die Tabelle Nr. 6 ist verbessert; Tabelle Nr. 17 ist durch eine zweckmäßigere ersetzt. Neu aufgenommen sind kleine Vorspiele, manche Dreiklangsübungen zur Ausbildung des Gehörs, zwölf kurze Sätze zu Lese- und Sing-Übungen nach Noten, eine Reihe von Vorübungen zum zweistimmigen Gesange, eine Reihe von Übungen in Moll-Tonarten u. m. a. Als Anhang ist aufgenommen die Gebrauchsanweisung zu des Verfassers „Tafeln zur Gesanglehre".

In schöner Frühlingszeit begibt sich mein Büchlein von neuem auf die Wanderung. In den Tälern und auf den Höhen lächeln tausend und abertausend leuchtender Blüten den segnenden Sonnenstrahlen entgegen. Sollte nicht auch das Menschenherz in solch schöner Zeit sich freundlichem Hoffen hingeben! O gewiß! Gerne gebe ich mich der freudigen Hoffnung hin, daß es meinem Büchlein gelingen werde, sich die alten Freunde zu erhalten und recht viele neue zu gewinnen, damit recht bald das schöne Ziel erreicht wird: **„Gesang muß Volkskunst werden!"**

Schwelm, Pfingsten 1902.

Vorwort zur dritten Auflage.

Wieder ist Weihnachtszeit wie damals, als dies Büchlein seine erste Reise antrat. Nun rüstet es sich zur dritten Fahrt. Während es zu seiner zweiten Reise bedeutend vermehrt und verbessert wurde, hat die dritte Auflage nur wenige Änderungen erfahren. An wenigen Stellen sind dem Texte kurze Winke für die Praxis eingefügt. Einige längere Übungen sind durch kürzere, zweckmäßigere ersetzt. Das Kapitel IX ist durch einige besonders zweckmäßige Übungen für das Singen nach gebräuchlichen Noten vermehrt.

Nun, liebes Büchlein, jetzt bringt dir das Christkindlein ein neues Gewand. Das lege bald an, und dann wandre frisch und fröhlich hinaus in die deutschen Lande, und bringe allen lieben Freunden freundlichen Gruß. Behüte dich Gott auch auf deiner dritten Fahrt!

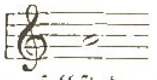
Schwelm, Weihnachten 1906.

Singen kann derjenige, welcher durch die innige Verbindung von Sprache und Musik, die wir Gesang nennen, seine eigenen Gefühle auf seine Zuhörer zu übertragen versteht. Demnach muß der Sänger zweierlei beherrschen: die Sprache und die Musik. Singen in des Wortes wahrer Bedeutung kann nur der gefühlvolle Mensch, der Mensch, welcher einen warmen Sinn für alles Edle und Schöne besitzt, und dessen Sprachwerkzeuge normal und im kunstgemäßen Gesange genügend geübt sind. — Kein Mensch wird als Sänger geboren, sondern jeder, der Sänger werden will, muß sprechen und singen lernen.

Gut gesprochen — gut deklamiert ist schon halb gesungen. Edel muß die Aussprache des Sängers sein, edel der Ton. Die edle Aussprache ist vor allem bedingt durch den Klang der Vokale. Auf die richtige Aussprache der Vokale ist darum die größte Sorgfalt zu verwenden. Anfangs wird vorzugsweise der Vokal a geübt. Dieser muß rein und hell erklingen, er darf nicht etwa ein Gemisch von o und a darstellen. Der Ton muß rein und klar dem geöffneten Munde entströmen. Während der Gesangübung muß vollständige Ruhe herrschen. Wie man nur bei gutem Lichte genau sehen kann, so kann man genau hören nur bei ruhiger Umgebung, nur in lautloser Stille. Wollen wir einen Ton genau nachsingen, so müssen wir ihn zunächst genau hören. Die Gesangschüler müssen daran gewöhnt werden, mit gewissenhaftester Sorgfalt aufzuhorchen, sobald ein Ton angegeben wird, sei es mit der Stimmgabel, oder auf der Geige, oder durch die Stimme des Gesanglehrers.

Grundstufe A.

I. Vorübungen.*)

Der erste Gesangunterricht gestaltet sich etwa in folgender Weise. Der Lehrer fordert die Schüler auf, sehr genau aufzuhorchen, damit sie den Ton, welchen er angeben wird, genau (in der richtigen Tonhöhe) nachsingen können. Dann schlägt er die Stimmgabel an, drückt den Stiel derselben auf die Tischplatte (damit die Resonanz derselben den Ton verstärke) und läßt den Ton verklingen. Oder der Ton a  wird auf der Violine leise vorgespielt. Nun singt der Lehrer selbst den Ton auf den Laut „a“ — nicht „la“. Danach singen die Schüler wiederholt den Ton ebenfalls auf „a“ und zwar möglichst lang ausgehalten.

Durch diese erste Übung soll der Schüler mancherlei lernen. Er soll 1. den Ton richtig auffassen — also genau hören. Er soll 2. den Ton

*) S. a. des Verfassers: „Gesangunterricht im ersten Schuljahre!“

rein, mit edlem Klange lang ausgehalten nachsingen. Dazu ist erforderlich große Aufmerksamkeit, richtige Mundstellung und genügender Luftvorrat. Um genügenden Luftvorrat zu bekommen, muß der Schüler, bevor er singt, tief einatmen. Man atmet durch die Nase tief ein, hält den Atem einen Augenblick an, während man sich den Ton vorstellt, und erst dann singt man. Es ist höchst wichtig, gleich bei den ersten ernsteren Gesangübungen hierauf zu dringen. Wird der Schüler nicht mit aller Energie daran gewöhnt, für Luftvorrat zu sorgen, dann wird er in den Liedern an ganz ungeeigneten Stellen, vielleicht gar mitten in einem Worte Luft schöpfen müssen. — Um Ton und Laut mit edlem Klange hervorzubringen, ist es unbedingt nötig, daß der Mund weit geöffnet wird, mindestens so weit, daß der Daumen seiner Breite nach zwischen den Zähnen Platz hat. Also: „die Zähne auseinander!" Mit der größten Konsequenz achte der Lehrer gerade hierauf bei allen Übungen. Er zeige den Schülern, welch unedler näselnder Klang entsteht, wenn die Zähne aufeinander gedrückt werden, und wie viel voller und schöner der Ton erklingt, wenn die Mundstellung richtig ist. Die Mundöffnung hat die Form eines liegenden Ovals, etwa diese: ⬭. Die Zunge muß flach liegen, ihre Spitze soll die untere Zahnreihe lose berühren. Die Schüler müssen einzeln singen und einzeln sorgfältig beobachtet werden, die etwaigen Fehler müssen einzeln korrigiert werden. Lange Zeit hindurch wird der Lehrer in jeder Übungsstunde gerade auf die richtige Mundstellung hauptsächlich achten müssen.

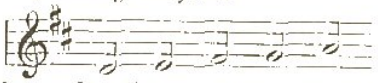
Zur Abwechselung stellen wir in der ersten Stunde dieselbe Übung zunächst mit dem Tone d und dann mit der Tonreihe:

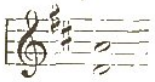
a, a, a, a, a

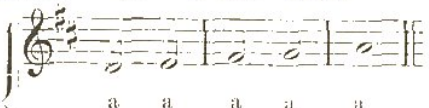
an. Sämtliche Übungen sind auf den Laut a leise zu singen. Durch das leise Singen werden die Muskeln des Kehlkopfs gestärkt, durch Schreien aber werden dieselben geschwächt, auch klingt der geschriecne Ton häßlich. Die Tonreihe d̄ ē fis̄ ḡ ā wird sowohl von einzelnen Schülern allein, als auch bankweise und im Chor wiederholt geübt. Dabei ist konsequent auf folgendes zu achten. Zuerst wird ruhig eingeatmet, dann wird mit richtig geöffnetem Munde der Ton angesetzt und ausgehalten. (— „Zähne auseinander, Zunge flach!") Während der Ton erklingt, dürfen weder die Lippen, noch Zunge oder Gaumen bewegt werden. Die Luft muß langsam und gleichmäßig dem Munde entströmen.

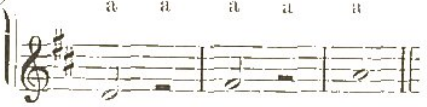
Praktisch gestaltet sich die Übung des Tones d̄ (eingestrichenes d) und der Tonreihe d e fis̄ ḡ ā etwa folgenderweise. Der Lehrer spielt den Ton d̄ (am besten auf der Geige) leise vor. Die Schüler horchen auf den Ton. Dann spricht der Lehrer: „Ich werde jetzt den Ton singen. Achtet darauf, wie ich erst ruhig einatme, dann einen Augenblick den Atem anhalte und erst dann den Ton auf den Laut a singe. Achtet auch darauf, wie ich den Mund halte, wie die Zahnreihen weit auseinander stehen!" Nun singt man den Ton lang ausgehalten vor. Dann spricht man: „Sobald ich auf den Tisch klopfe, atmet ihr alle ruhig ein!" [Dazu bedürfen die

Schüler anfangs 4 bis 6 Sekunden.] „Dann haltet ihr den Atem einen Augenblick an und sofort, wenn ich winke, singt ihr den Ton lang ausgehalten." — Wiederholt wird dieses geübt. Sorgfältig achtet man darauf, ob der Ton rein ist, ob alle Schüler genau denselben Ton singen. Während des Singens korrigiert man nötigenfalls die Mundstellung. Man achtet darauf, daß der Mund (Lippen, Zunge, Gaumen) unbeweglich, als wäre er aus Erz gegossen, während des Singens in der einmal angenommenen richtigen Stellung verharrt.

Die Tonreihe  wird einigemal leise vorgespielt, dann auf den Vokal a vorgesungen. Wenn die Schüler nachsingen, spiele ich anfangs nur den ersten Ton d mit, die übrigen Töne werden ohne Begleitung des Instrumentes gesungen. Ist dieses einigemal geschehen, dann spiele ich auch den letzten Ton a mit. Demnächst lasse ich folgende Übung einigemal singen.

Dazu streiche ich fortwährend auf der reingestimmten Geige  gleichzeitig leise an. Diese Übung hat den Zweck, die Auffassung des reinen Durdreiklanges d fis a vorzubereiten. Die tonreine Ausführung des Durdreiklanges ist höchst wichtig als unbedingte Voraussetzung des „Reinsingens" überhaupt. Dieserhalb spiele ich auch während der nun folgenden mehrmaligen Wiederholung der Tonreihe d e fis g a die Töne d — fis — a mit. Also:

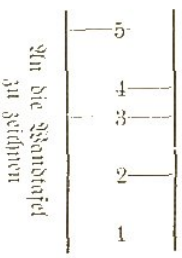
Die Schüler singen: 

Der Lehrer spielt: 

Mehreremal wird diese Übung wiederholt.

An die Übung der Tonreihe d e fis g a knüpft sich folgende Erklärung. Die fünf Töne dieser ersten Tonreihe haben verschiedene Tonhöhe. Der erste Ton ist der tiefste, der zweite klingt höher als der erste, der dritte wieder höher als der zweite, der vierte ist noch höher als der dritte und der fünfte am höchsten.

Als ein Bild unserer Tonreihe diene uns eine Leiter mit fünf Sprossen.



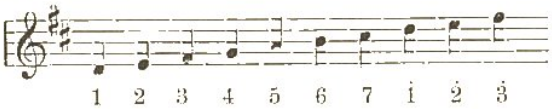
Indem wir mittels eines Stäbchens (des Violinbogen) auf die entsprechenden Sprossen der Leiter zeigen, lassen wir die Tonreihe nochmals im Chore auf den Laut a singen. Die Ziffer 1 bezeichnet den tiefsten, 5 den höchsten Ton; jeder der fünf verschiedenen Töne hat also sein bestimmtes Ziffernzeichen.

Die dritte und die vierte Sprosse liegen näher aneinander als die andern, weil der Höhenunterschied zwischen dem 3. und 4. Tone geringer ist als der Unterschied zwischen den andern unmittelbar aufeinander folgenden Tönen. Dies vorläufig!

Wir haben jetzt bestimmte Zeichen für die fünf Töne, welche das Material für die nächsten Gesangübungen bilden. Nunmehr geben wir jedem Tone auch seinen eigenen Namen, mit welchem er von nun an in der Regel gesungen werden soll. Dazu wählen wir nicht den Ziffernnamen. Wegen der vielen Konsonanten und auch wegen der Doppellaute, deren richtige Aussprache besonderer Übung bedarf, sind die Ziffernnamen zu Treffübungen nicht geeignet. Darum wählen wir die beim eigentlichen Gesangunterrichte von den Kulturvölkern längst eingeführten Solmisationssilben: ut, re, mi, fa, sol (la, si). Diese Silben enthalten sämtliche Vokale der deutschen Sprache, und sie sind leicht richtig auszusprechen, was beides für die kunstgemäße Gesangübung ungemein wichtig ist. Wir schreiben jetzt an die Wandtafel diese Ziffernreihe (senkrecht übereinander). Die Namen ut, re, mi, fa, sol setzen wir neben die entsprechenden Ziffern und lassen dann einigemal, indem wir auf die Ziffern zeigen, deren Notennamen nennen. Doch brauchen die Namen keineswegs bis zur Geläufigkeit eingeübt zu werden. Die Geläufigkeit im Benennen kommt bei den Treffübungen ganz von selbst.

5 sol
4 fa
3 mi
2 re
1 ut

[Zur Vermeidung von Mifsverständnissen sei ausdrücklich darauf hingewiesen, dafs wir mit 1 (ut) nicht etwa den Ton c bezeichnen, sondern ut (1) ist stets der erste Ton der betreffenden Tonleiter, also ut = c in C-dur, ut = as in As-dur, ut = d in D-dur usw.] Für D-dur bedeutet demnach:



Durch den Punkt über den drei letzten Ziffern ist die höhere Oktav angedeutet. Aufser den bereits genannten Gründen für die Wahl der Tonnamen fällt noch sehr ins Gewicht, dafs sich die sogenannten zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen der Töne (die leiterfremden Töne) durch Umbildung der Solmisationssilben sehr zweckmäfsig benennen lassen, was bei Anwendung der Ziffernnamen bisher niemandem gelungen ist. Die um einen Halbton erhöhte erste Stufe der Tonleiter, welche in C-dur „cis“ heifst und durch ein dem C vorgesetztes ♯ bezeichnet wird, bezeichnen wir mit 1̸. Die 1 ist mit einem Querstrich versehen, welcher von links nach rechts aufsteigt. Diesen Ton 1̸ benennen wir mit der Silbe „tä“. (Das t erinnert an die Silbe ut.) Dementsprechend werden die übrigen erhöhten Töne

bezeichnet: 2̸ 4̸ 5̸ 6̸
und benannt: rä, fä, schä, lä .

Die erniedrigten Töne werden mit einem Querstrich versehen, welcher von links nach rechts fällt: 2̸ 3̸ 5̸ 6̸ 7̸ .
Benannt werden diese Töne: rö, mö, schö, lö, sö .

Selbstverständlich bedeutet beispielsweise ♯ = tä für D-dur: dis, für Es-dur: e, für G-dur: gis usw. Da beim ersten Unterrichte leiterfremde Töne nicht zur Anwendung kommen und dieselben später ganz allmählich, einer nach dem andern auftreten, so hat diese Benennungsweise durchaus keine Schwierigkeit.

II. Treffübungen in leitereigenen Tönen.

Nachdem wir in den Vorübungen Zeichen und Namen für die ersten fünf Töne der Tonleiter gefunden haben, beginnen die Treffübungen. Als Grundlage für die ersten Treffübungen dient die Tabelle Nr. 1. Diese Tabelle schreiben wir nicht etwa an die Wandtafel, sondern an der Wandtafel steht nur ein Bild der ersten fünf Töne der Durtonleiter, wie nebenstehende Figur andeutet. Dieses Bild mag möglichst groß gezeichnet werden. Die Notennamen ut, re, mi, fa, sol stehen groß und deutlich neben den entsprechenden Stufen. Mittels eines Stäbchens zeigen wir auf die zu singenden Ziffernoten in der Reihenfolge, welche die Tabelle angibt. (— Statt des an die Wandtafel gezeichneten Leiterbildes kann auch Tafel 1 der **6 Tafeln für Treffübungen nach Ziffern und Noten** von E. Zimmermann, welche im Verlage von J. Stahl in Arnsberg erschienen sind, angewendet werden. Diese Tafeln bieten neben anderen Vorzügen den großen Vorteil, daß der Lehrer **während** des Gebrauchs derselben die Schüler beobachten kann.)

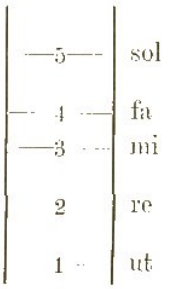


Tabelle Nr. 1. [I.]*)

a	b	c	d	e
12345,	,1 2 3 4 5,	,12 3 4 5,	,12 345,	,123 45, 1
12345 1	11 22 33 44 55 1	12 23 34 45 51	12,2345, 1	123,345, 1
1234 1	11 22 33 44 1	12 23 34 4 1	12,234, 1	123,34, 1
123 1	11 22 33 1	12 23 3 1	12,23, 1	123,3 1
12 1	11 22 1	12 2 1	12,2 1	12 1
12345 151	11 22 33 44 55 151	12 23 34 45 51 51	12,23451, 51	123,345,151,

Die Tabellen enthalten das Übungsmaterial in übersichtlicher Anordnung. Sie sind in Kolonnen eingeteilt. Über jeder Kolonne befindet sich ein Pfeil. Zuerst wird Kolonne a in der unten angegebenen Weise geübt und zwar solange, bis die Kinder diese Übung ohne grobe Fehler singen können. Dann wird Kolonne b vorgenommen. Wenn auch diese Übung geht, so wird in der folgenden Stunde die Kolonne c vorgenommen usf. — Sind mehrere Kolonnen unter einem (längeren) Pfeile vereinigt, so werden dieselben, nachdem sie einzeln durchgeübt sind, alle zusammen

*) Die römische Ziffer bezeichnet die Nummer der „Tafeln für Treffübungen". S. Anhang am Schluß.

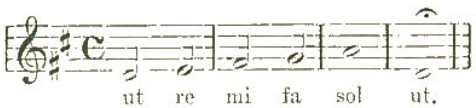
von links nach rechts quer durchgesungen, zuerst die erste Zeile jeder Kolonne, dann die zweite usw. Auf diese Weise werden die Übungen wiederholt, wenn jede einzelne Kolonne gut geht.

1. Übung der Kolonne a, Tabelle Nr. 1.

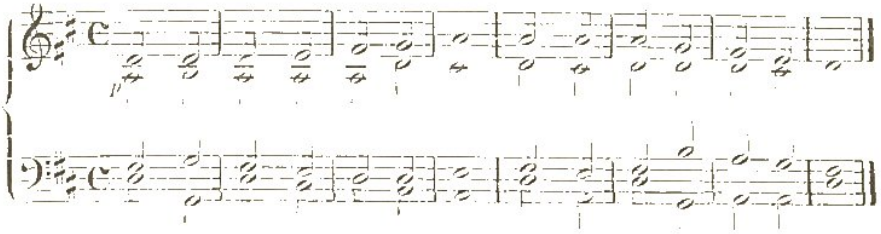
Die Tonreihe: „ut, re, mi, fa, sol", welche die Kinder in den Vorübungen kennen gelernt haben, ist von größter Wichtigkeit. Sie bildet die Grundmelodie für die wichtigsten Treffübungen. Wird diese einfache Tonreihe unrein gesungen, dann leiden sämtliche Treffübungen an demselben Fehler. Wir machen die Kinder auf die Wichtigkeit dieser Tonreihe aufmerksam, indem wir ihnen sagen, daß sie kein einziges Lied schön singen können, wenn sie nicht imstande sind, diese kleine Tonreihe genau richtig zu singen. Um die Töne genau richtig singen zu können, muß man genau hören (— horchen, lauschen!), wenn dieselben vorgesungen oder vorgespielt werden. — Wie man beim Zeichnen genau sehen muß, so muß man beim Singen genau hören! — — — Man sollte wenigstens anfangs jede Gesangsübung mit einem kurzen **Vorspiel** einleiten. Vier, höchstens acht Takte sind in der Regel ausreichend. (Nach längerer Übung im genauen Hören genügt die Angabe eines einzigen Akkordes, — später sogar die Angabe eines einzigen Tones, damit der Sänger die gewünschte Tonhöhe auffasse.) — Unbedingt nötig ist es, daß die Sänger ihre ganze Aufmerksamkeit auf dies Vorspiel richten, ob es nun auf der Geige oder auf einem andern Instrument vorgespielt, oder, falls kein Instrument vorhanden, vorgesungen wird. **Dadurch, daß die Sänger ihre ganze Aufmerksamkeit auf das Vorspiel richten, also genau hörend dasselbe verfolgen, vollzieht sich in ihrem Gehörorgan eine Anpassung an die betreffenden Tonschwingungen, und hierdurch wird auch ihr Gesangorgan auf die gewünschte Tonhöhe eingestimmt.** Für unsere Zwecke ist es nötig, das Präludium in möglichst einfacher Form so zu gestalten, daß der natürliche Charakter der einzelnen Tonleiterstufen gewahrt bleibt. Die unten folgenden Beispiele zeigen, wie dies gemeint ist. Die Vorspiele sollen sowohl in der Tonfolge als auch im Rhythmus korrekt sein. **Die Treffübungen aber werden ohne bestimmten Rhythmus gesungen, damit die volle Aufmerksamkeit der Schüler sich der Tonvorstellung zuwenden kann.**

Kolonne a wird in folgender Weise geübt. — Nachdem die Schüler aufgefordert sind, aufmerksam auf das Vorspiel zu hören, wird das Vorspiel a entweder auf der Violine in langsamer Bewegung leise vorgespielt oder leise vorgesungen. (Das harmonisierte Vorspiel a^2 kann angewendet werden, wenn ein entsprechendes Instrument zur Verfügung steht.)

Vorspiel a.



Vorspiel a². Für Orgel, Harmonium oder Klavier.



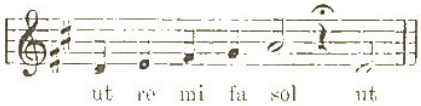
Der Schlußton des Vorspiels, — der Grundton „ut“ wird lang ausgehalten. Dann singen die Kinder den Ton „ut“, indem der Lehrer auf die unterste Sprosse der Tonleiterfigur zeigt.

Nun wird, indem der Lehrer auf die entsprechenden Sprossen zeigt, **einzeln und im Chor** die erste Zeile der Kolonne a, nämlich: „ut, re, mi, fa, sol“ gesungen.

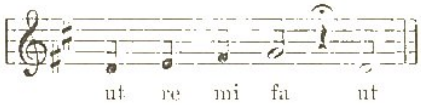
Es folgt die zweite Zeile der Kolonne a: 1 2 3 4 5 1.

Zwischen den beiden letzten Noten 5 und 1 ist hier eine Lücke. Bei den Noten, denen eine Lücke folgt, soll man länger verweilen; man soll hier eine Pause machen. Dieselbe ist bestimmt, die Intonation der folgenden Note im Geiste zu suchen.

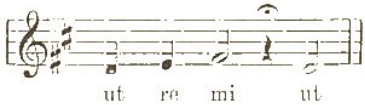
Die 2. Zeile: 1 2 3 4 5 1
ist also zu singen:



Die 3. Zeile: 1 2 3 4 1
ist zu singen:

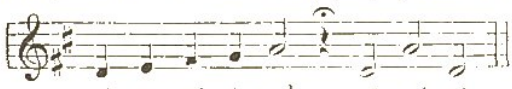


Die 4. Zeile: 1 2 3 1
soll gesungen werden:



Die 5. Zeile: 1 2 1
wird ausgeführt:

Zuletzt wird die ganze Tonreihe und in direktem Anschluß hieran die Aufeinanderfolge der beiden wichtigsten Töne unserer Reihe: ut und sol — 1 5 1 gesungen. D. i. Zeile 6.



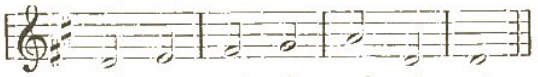
Ist jede der sechs Zeilen der Kolonne a in dieser Weise ohne Begleitung eines Instrumentes durchgeübt, dann kann die ganze Übung zweckmäßig in folgender Weise wiederholt werden. Man schreibt zunächst die erste Zeile der Kolonne a an die Wandtafel: 1 2 3 4 5. Nun fordert man die Schüler auf, diese Zeile zu singen. Während die Schüler singen, spielt man gleichzeitig die betreffenden Töne auf der Violine oder

einem andern Instrument leise mit, oder man singt leise mit. Hierbei sind die Kinder anzuhalten, recht leise zu singen und aufmerksam auf die Töne des Instrumentes (oder auf den Gesang des Lehrers) zu lauschen, damit sie rein singen lernen. Nachdem die Zeile zweimal oder dreimal im Chor gesungen ist 1 2 3 4 5
schreibe man die zweite Zeile unter die erste: 1 2 3 4 5 1
und lasse auch diese zweimal oder dreimal in gleicher Weise (mit Begleitung des Instrumentes) im Chor singen. Dann wird die dritte Zeile unter die zweite geschrieben und ebenfalls in gleicher Weise gesungen. So fährt man fort, bis die ganze Kolonne a an der Wandtafel steht und jede Zeile zu ihrem Recht gekommen ist. Zum Schluß wird die ganze Kolonne (jede Zeile einmal) hintereinander von der Wandtafel abgesungen.

2. Übung der Kolonne b, Tabelle Nr. 1.

Die Kolonne b zeigt eine Übung, welche der vorhergehenden sehr ähnlich ist. Bei oberflächlicher Betrachtung mag es scheinen, als böte Kolonne b nichts, was besonderer Übung bedürfte; tatsächlich aber ist sie erheblich schwieriger — als die erste Übung. — Wieder beginnt die Übung mit einem kurzen Vorspiel, damit die Gesangorgane der Kinder durch Vermittelung ihres Gehörs auf die gewünschte Tonhöhe eingestimmt werden. Nur dann kann das Vorspiel seinen Zweck erfüllen, wenn die Schüler mit lebhaftem Interesse dasselbe verfolgen. Um sie hierzu anzuregen, fordern wir sie auf, genau auf das Vorspiel zu achten, — damit sie „erraten" können, welche Töne wir gespielt haben. („Erraten" soll in diesem Falle heißen: „herushören".)

Vorspiel zu Kolonne b, Tabelle Nr. 1.



Nun wird das nebenstehende Vorspiel leise gespielt, während die Schüler aufmerksam lauschen. Dann fragt der Lehrer: „Wer von euch weiß, welche Töne ich gespielt habe?" Einer der Schüler, welche sich melden, singt dann das Vorspiel mit den Namen der Töne. Hiernach wiederholen sämtliche Schüler im Chor das Vorspiel in gleicher Weise. Darauf spricht der Lehrer: „Am Schlusse des Vorspiels hörten wir zweimal hintereinander den tiefen Ton „ut". Gebt acht! Ich werde jetzt jeden der euch bekannten Töne zweimal singen!" Während er nun auf die entsprechenden Stufen des Leiterbildes zeigt, singt er einmal leise vor:

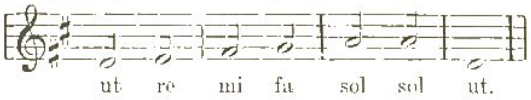
1 1	2 2	3 3	4 4	5 5	1
ut ut	re re	mi mi	fa fa	sol sol	ut

Wie durch die Lücken angedeutet ist, soll zwischen ut ut und re re, zwischen re re und mi mi usw. je eine kleine Pause eintreten. Nachdem der Lehrer in der angegebenen Weise die Übung vorgesungen hat, wird dieselbe zunächst von einem Schüler, dann von einem zweiten, einem dritten und schließlich von allen Schülern im Chor leise nachgesungen. Bei den nun folgenden Übungen: 1 1 2 2 3 3 4 4 1 usw. braucht der Lehrer nicht mehr vorzusingen, im übrigen werden sie ebenso behandelt wie die vorhergehenden Treffübungen.

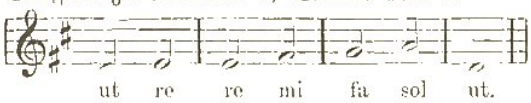
3. Die übrigen Treffübungen der Tabelle Nr. 1.

Die in der Kolonne c dargestellte Treffübung ist wesentlich schwieriger als 1 b, weil die Pausen (— die Unterbrechungen der Tonreihe) hier so auftreten, daß der Zusammenhang der Tonreihe sehr locker erscheint, was bei Übung b nicht in gleich hohem Maße der Fall ist. Die Kolonnen c, d und e, wie überhaupt alle gleichartigen Übungen können in gleicher Weise wie die Kolonnen a und b behandelt werden.

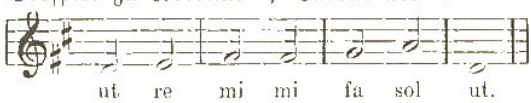
Vorspiel zu Kolonne c, Tabelle Nr. 1.



Vorspiel zu Kolonne d, Tabelle Nr. 1.



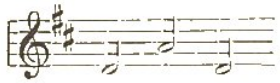
Vorspiel zu Kolonne e, Tabelle Nr. 1.



In den Kolonnen d und e steht an manchen Stellen zwischen den Noten ein Komma. — Die Noten, welche zwischen zwei Kommas stehen, sind besonders wichtig; auf die richtige (tonreine) Ausführung derselben ist besonders zu achten.

Sämtliche Übungen der Tabelle Nr. 1 bezwecken, den Schüler eine klare Vorstellung der ersten fünf Töne der Tonleiter, sowie besonders des ersten Tones (der Tonika) und des fünften Tones (der Dominante) gewinnen zu lassen. Auch die Tabellen Nr. 2, Nr. 3 und Nr. 4 verfolgen denselben Zweck.

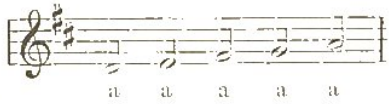
Ist die Tabelle Nr. 1 in der angegebenen Weise durchgeübt (abwechselnd im Chor, bankweise und einzeln), so folgt als ungemein praktische und höchst wichtige Ergänzung das musikalische Diktat. Als Diktierstoff ließe sich die bereits durchgeübte Tabelle verwenden; ich habe jedoch vorgezogen, eigene Diktierstoffe zusammenzustellen, welche die Schüler zu frischer Aufmerksamkeit anspornen. Diese Diktate sollen einerseits die bereits vorgenommenen Treffübungen befestigen, andererseits nachfolgende wichtige Übungen vorbereiten. Ausgeführt werden diese Übungen in folgender Weise. Der Lehrer spielt die Noten, oder er singt sie auf den Vokal a, (nicht auf la, denn diese Silbe kommt bei den Solmisationssilben als Stufenname vor und würde bei den spätern Diktierübungen die Schüler leicht stören!). Den Beweis der Auffassung liefert der Schüler entweder mündlich, indem er die gehörten Töne mit den Notennamen ut, re, mi usw. nachsingt, oder schriftlich durch das Aufschreiben der Tonzeichen 1, 2, 3 usw.

Der Lehrer spielt beispielsweise  , der Schüler singt nach: ut, sol, ut, oder er schreibt: 1 5 1. Selbstverständlich singen die Schüler einzeln, (wenigstens in der Regel!). Die Erfahrung zeigt, daß gerade die musikalischen Diktierübungen großes Interesse bei den Schülern finden. Ich lasse dieselben in der Regel mündlich, von Zeit zu Zeit

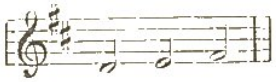
aber auch schriftlich ausführen. Zur schriftlichen Ausführung dient ein längeres zusammenhängendes Diktat — oder eine beliebig lange Reihe, welche aus kurzen Tonreihen zusammengesetzt ist. Alle aufmerksamen Schüler liefern die Arbeit fehlerfrei. Das Nachsehen derselben macht keine Mühe, wenn man den Schüler seine aufgeschriebenen Noten mit ihren Namen absingen läßt. Wenige Minuten genügen, nach jeder Treffübung die notwendigen Diktierübungen vorzunehmen. An die Treffübungen nach Tabelle Nr. 1 reiht sich das folgende

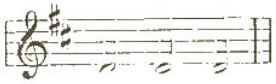
Diktat.

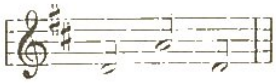
Der Lehrer spielt oder singt (auf den Laut a):



Die Schüler singen: ut, re, mi, fa, sol.

Der Lehrer spielt:  . Ein Schüler singt: ut, re, mi.

" " "  . " " " ut, ut, ut.

" " "  . " " " ut, sol, ut.

In gleicher Weise wird das folgende ausgeführt: **1 2 3 4 5 | 1 2 3 4 1 | 1 2 2 | 1 2 3 3 | 1 1 2 3 | 1 2 3 4 1 2 3 4 5 | 1 2 3 3 3 | 3 3 3 | 3 4 5 | 5 1 5 | 1 2 3' 3 4 5 1 2 3 1 5 1 1 5 5 5 1 | 5 1 5 | 1 5 1**. Die Diktierübungen werden zunächst ganz langsam vorgenommen. Mit wachsender Treff-Fertigkeit der Schüler wird allmählich schneller diktiert.

Tabelle Nr. 2. [I.*)

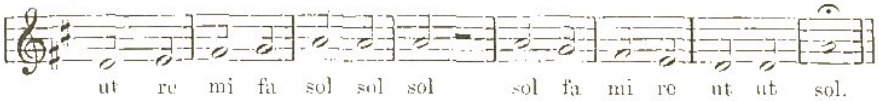
a	b	c	d	e
54321,	,5 4 3 2 1, 5	,54 3 2 1,	,54 321,	,543 21,
54321 5	55 44 33 22 11 5	54 43 32 21 15	54 ,4321, 5	543 ,321, 5
5432 5	55 44 33 22 5	54 43 32 2 5	54 ,432, 5	543 ,32, 5
543 5	55 44 33 5	54 43 3 5	54 ,43, 5	543 3 5
54 5	55 44 5	54 4 5	54 4 5	54 5
54321 ,51,	55 44 33 22 11 ,515,	,54 43 32 21 ,1551,	54 ,4321, 551	,543 ,321 ,51.

Die Tabelle Nr. 2 wie auch die nachfolgenden Tabellen sind in gleicher Weise wie Nr. 1 durchzuüben.

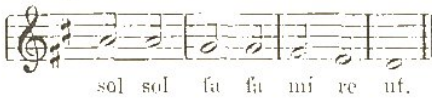
*) Die Ziffer I. bezeichnet die hier anzuwendende „Tafel für Treffübungen". S. Anhang am Ende dieses Buches.

Vorspiele zu Tabelle Nr. 2.

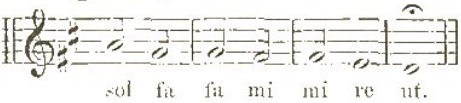
Zu Kolonne a.



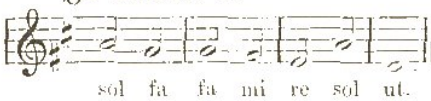
Zu Kolonne b.



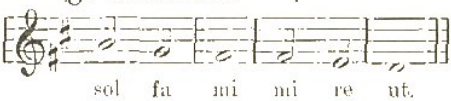
Zu Kolonne c.



Zu Kolonne d.



Zu Kolonne e.



An Treffübungen Nr. 2 schließt sich das folgende

Diktat zu Nr. 2.

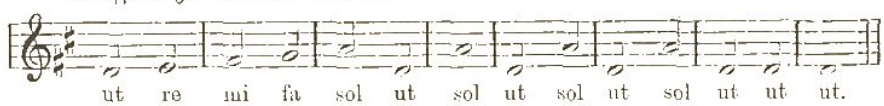
5 1 5 5 4 3 5 4 3 3 3 3 3 3 3 2 1 | 1 2 3 1 5 1 5 1 1
5 1 1 2 3 5 4 3 5 5 5 5 5 4 4 3 5 1 1 5 1 5 5 1 5 1 5 1
5 5 5 5 1

Tabelle Nr. 3. [I.]

a					b					c					d					e
1	2	3	4	5	5	4	3	2	1	5	4	3	2	1	1	2	3	4	5	151
11	22	33	44	55	55	44	33	22	11	55	44	33	22	11	11	22	33	44	55	151
12	23	34	45		5	4	43	32	21	5	4	43	32	21	12	23	34	45		151
12	,2	3	4	5,	5	4	,4	3	2	1,	54	,4	3	2	1,	12	,2	3	4	5,	151
1	2	3	,3	45,	5	4	3	,3	2	1.	54	3	,3	2	1,	1	2	3	,3	4	5,	151

Die Tabelle Nr. 3 enthält eine Wiederholung der wichtigsten Übungen aus den Tabellen Nr. 1 und Nr. 2. — Wenn diese beiden Tabellen gut durchgeübt sind, dann kann Tabelle Nr. 3 als Wiederholung kurz in folgender Weise behandelt werden.

Vorspiel zu Tabelle Nr. 3.



Nachdem durch das Vorspiel die Tonhöhe festgelegt ist, singen die Schüler im Chor die erste Zeile der Kolonne a. Während der Lehrer die entsprechenden Stufen am Leiterbilde zeigt, singt dann eine Abteilung

(eine Bank oder zwei Bänke!) die zweite Zeile; danach singt eine andere Abteilung die dritte Zeile, hierauf wieder eine andere Abt. (oder auch die erste Abt.) die vierte Zeile und schließlich die letzte Abt. die fünfte Zeile. Merkt man bei irgend einer Zeile, daß dieselbe nicht sicher geht, so wird sie von allen Schülern besonders geübt. Selbstverständlich müssen auch die nicht singenden Kinder den Gesang ihrer Mitschüler aufmerksam verfolgen. Die übrigen Kolonnen werden ebenso behandelt wie Kolonne a.

Wie schon früher hervorgehoben wurde, ist bei sämtlichen Übungen fortwährend darauf zu achten, daß die Tonstufen nicht nur tonrein, sondern auch edel ertönen. Da die edle Tongebung von dem Klange der Vokale abhängig ist, so sei hier das notwendigste über die Bildung der Vokale angeführt.

Öffnen wir die Mundhöhle weit und lassen die Luft hindurchstreichen, so bilden wir den Laut „H“ (— nicht „Ha“!) Solange der Kehlkopf keinen Ton gibt, vernehmen wir nur den Hauch „H“! Geben wir dem Munde die Stellung, als wollten wir H hauchen, und bringen dann einen Ton hervor, so erklingt jedesmal A. Es ist nicht möglich, bei derselben Mundstellung O, E, I, U zu sprechen. Sprechen wir nacheinander A, O, U, so können wir beobachten, daß die Mundöffnung bei O kleiner ist, als bei A; am kleinsten ist sie bei U. Lassen wir A, E, I aufeinander folgen, so werden wir finden, daß die Mundöffnung bei E breiter und enger ist, als bei A; bei I ist sie am breitesten und engsten. — Selbst bei dem I aber müssen die Zahnreihen noch etwa um Daumenbreite auseinander stehen!

Diktat zu Nr. 3.

1 1 5 5 1 | 5 1 5 5 1 | 1 1 2 2 3 | 3 3 3 2 1 | 1 2 2 3 3 | 3 4 4 5 5 |
5 5 4 3 3 | 3 4 5 4 3 | 3 3 2 1 1 | 1 5 1 2 3 | 3 5 5 4 3 | 1 2 2 5 1 |

Zweistimmige Übungen.

Es ist sehr zweckmäßig, schon jetzt mit den Vorübungen zum zweistimmigen Singen zu beginnen. Diese Übungen schließen sich den jeweiligen Treffübungen aufs beste an und dienen zur Befestigung derselben. Außerdem werden durch solche Vorübungen die Schwierigkeiten des zweistimmigen Gesanges ganz allmählich mit Leichtigkeit überwunden. Dieselben sind so angelegt, daß jedes Kind, dessen Stimmwerkzeuge normal sind, sowohl die erste als auch die zweite Stimme singen kann. Es ist deshalb nicht nötig, schon jetzt die Scheidung der Stimmen in Sopran und Alt vorzunehmen. Sämtliche Kinder sollen sowohl die erste als auch die zweite Stimme dieser Übungen singen.

Zweistimmige Übung Nr. 1.

Diese Übung wird in Ziffern folgenderweise an die Wandtafel geschrieben:

1 1	5 5	5 5	5 .
1 1	1 1	1 1	1 .

Wir bilden zwei Abteilungen, indem wir die eine Hälfte der Kinder als Abteilung A, die andere als Abteilung B bezeichnen.

Zunächst singt Abt. A die zweite Stimme allein. Darauf singt Abt. B die erste Stimme allein.

Dann singen beide Abteilungen zusammen, Abt. B die erste, Abt. A die zweite Stimme:

B: | ut ut . sol sol sol sol sol . Kann mit der Violine
A: ut ut | ut ut ut ut ut . begleitet werden!

Demnächst wechseln die Stimmen ihre Rollen, indem Abt. A die erste und Abt. B die zweite Stimme übernimmt.

Ebenso werden die später folgenden zweistimmigen Übungen behandelt.

Tabelle Nr. 4. [I.]

a			b			c			d		
12345	54321		54321	12345		123454321			543212345		
12345	4321		54321	2345		1234	321		5432	345	
1234	4321		5432	2345		123	21		543	45	
1234	321		5432	345		12	1		54	5	
123	321		543	345		123	21		543	45	
123	21		543	45		1234	321		5432	345	
12	1		54	5		123454321		51	543212345		151
12345	54321	51	54321	12345	151						

Vorspiele zu Tabelle Nr. 4.

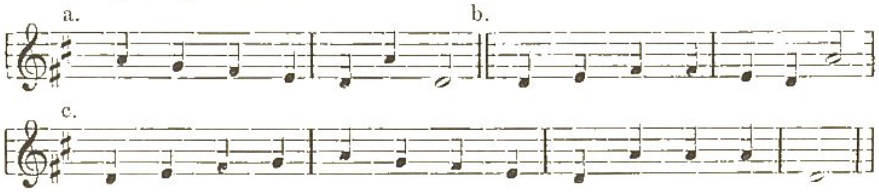


Tabelle Nr. 4 ist von besonderer Wichtigkeit. Man gehe nicht eher weiter, bis alle normal begabten Schüler sämtliche Übungen der Tabelle 4 mit Sicherheit richtig singen können.

Über die Aussprache der Vokale sagt Gustav Scharfe*) unter anderem folgendes: „Bei dem Aushalten der Töne in verschiedenen Vokalen müssen diese in ihrer schönsten und reinsten Form gebraucht werden, also viel genauer unterschieden und von edlerem Klange, als man sie gewöhnlich sprechen hört. Auch muß die Mundstellung dabei fest stehen bleiben, so daß nicht ein Vokal während des Aushaltens halb in den andern übergeht, wie **o** nach **u** oder **e** nach **i**.

*) Die Entwickelung der Stimme von den Elementen bis zur künstlerischen Vollendung methodisch dargestellt von Gustav Scharfe, königl. sächs. Professor und Hofopernsänger a. D., Dresden, L. Hoffarth.

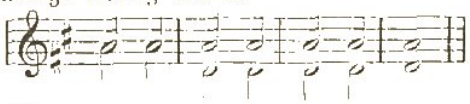
Um sich die Reinheit jedes einzelnen Vokales für sich und in seinem Verhältnisse zu den andern recht zu veranschaulichen, denke man sich eine Reihe von Farben, die in ihren Verhältnissen zu einander annähernd denselben Eindruck auf das Auge machen, wie die Vokale auf das Ohr. Man denke sich z. B. für a — brennendes rot, für o — dunkelblau, für u — schwarz, für e — citronengelb, für ä — orangengelb, für i — weiß.

Wie man sich nun diese Farben rein oder unrein und vermischt vorstellen kann, so auch die Vokale Man höre z. B. nur genau auf den unedlen Klang der Sprache eines nachläßig sprechenden Redners gegenüber dem edlen schönen Klange derselben im Munde eines guten Schauspielers. Der Unterschied liegt hauptsächlich darin, daß jener die Vokale verzerrt, während dieser sie in ihrer reinsten Form spricht. Vielmehr gilt das nun im Singen, wo der Vokal längere Zeit fortgesetzt wird, also das Ohr des Hörers doppelt angenehm oder unangenehm berührt, je nachdem er eben rein oder unrein ist. Darum also feste und richtige Vokalformen!"

Diktat zu Nr. 4.

1 5 1 5 1 5 1 1 2 3 | 3 2 1 2 3 3 4 5 4 3 | 3 2 3 2 1 |
1 2 1 2 3 3 4 3 4 5 5 4 4 3 2 2 3 2 2 1 5 1 2 3 4 4 3 2 5 1
5 5 4 4 3 2 1 ||

Zweistimmige Übung Nr. 2.



Kann mit der rein gestimmten Violine begleitet werden.

In Ziffern an die Wandtafel zu schreiben!

5 5	5 5	5 5	5.
5 5	1 1	1 1	1.

Tabelle Nr. 5. [I.]

a	b	c	d	e	f
123 345	543 321	135 531	531 135	1331 35	5335 31
123 345	543 321	135 31	531 35	1331 5	5335 1
,13, ,35.	,53, ,31,	13 31	53 35	13 1 5	53 5 1
,13 3.	,53 1,	13 1	53 5		
		135 531 51	531 135 151		

Vorspiele zu Tabelle Nr. 5.

a.

b.

c.

d.

Diktat zu Nr. 5.

1 3 5 3 1 1 3 5 1 1 1 3 1 3 1 3 1 3 5 5 1 3 5 1 1 3 3 5
1 5 1 5 1 5 3 5 1 5 5 3 1 5 4 3 3 1 2 3 4 5 1

Längeres Diktat zur schriftlichen Wiedergabe:

1 2 3 4 5 4 3 2 1 1 1 3 5 3 1 1 1 2 3 3 3 4 5 5 4 3 2 5 1 ‖

Dieses letztere Diktat wird langsam ohne bestimmten Takt vorgespielt oder auf a vorgesungen. Die Schüler schreiben sofort, während sie den einzelnen Ton vernehmen, das betreffende Tonzeichen nieder. Sobald die schriftliche Arbeit fertig ist, singen die Schüler dieselbe einzeln mit Namen ab: ut re mi fa sol fa mi usw.

Zur Wiederholung und Befestigung des Dreiklangs und zugleich als wichtige Gehörübung eignet sich vorzüglich folgende kleine Übung, welche an die Wandtafel geschrieben wird.

a. : 1 3 5 3 1 3 5 3 1 3 5 3 $\widehat{1}$: b. : 5 3 1 3 5 3 1 3 5 3 1 3 $\widehat{1}$:

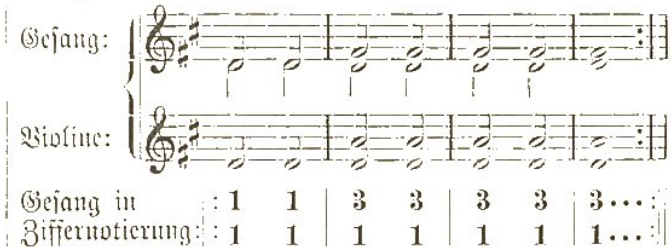
Der Gesang der Schüler wird mit der reingestimmten Geige begleitet:

Übung a: 1 3 5 3 1 3 5 3 1 3 5 3 1 . . .
„ b: 5 3 1 3 5 3 1 3 5 3 1 3 1 . . .

In gleicher Weise werden die später folgenden Wiederholungen des Dreiklangs begleitet.

Zweistimmige Übung Nr. 3.

Auch die „Zweistimmige Übung Nr. 3" kann ebenso mit der Geige begleitet werden.



Gesang in Ziffernotierung: : 1 1 | 3 3 | 3 3 | 3 . . . :
: 1 1 | 1 1 | 1 1 | 1 . . . :

Tabelle Nr. 6. |I.|

a	b	c	d	e
1234 4	123 ,343,	,343, 321	1 2 345	54321 51
4321 4	123 43	343 21	12 2345,	54322222
432 4	12 43	34 21	1 2 ,2 5,	5 222
43 4	,1 43,	34 1	1 ,2 5,	52 51 52 51

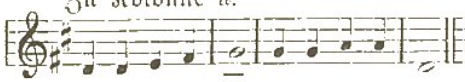
Der Ton Fa wird von den meisten Kindern leicht zu tief gesungen; die tonreine Ausführung der mit dieser Tonleiterstufe zusammenhängenden Intervalle gelingt den meisten Schülern erst nach besonderer Übung, und sie erfordert besondere Aufmerksamkeit. Als Vorbereitung zur Übung der Kolonne a Tab. 6 dient folgende Treffübung:

1 2 3 4 1 | 1 1 2 2 3 3 4 4 1 | 1 2 2 3 3 4 4 1 1 2 2 3 4 1

1 2 3 3 4 1 (Es ist dies die ganze dritte Zeile der Tab. Nr. 1.)

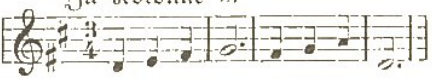
Vorspiele zu Tabelle Nr. 6.

Zu Kolonne a.



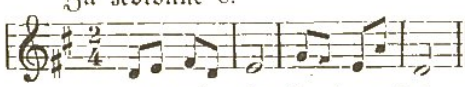
ut ut re mi fa fa fa sol sol ut.

Zu Kolonne b.



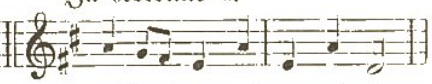
ut re mi fa mi fa sol ut.

Zu Kolonne c.



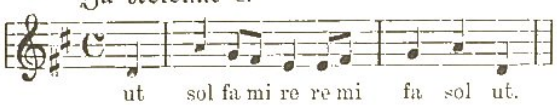
ut re mi ut fa fa mi re sol ut.

Zu Kolonne d.



sol fa mi re sol re sol ut.

Zu Kolonne e.



ut sol fa mi re re mi fa sol ut.

Diktat zu Nr. 6.

1 5 4 4 4 1 4 4 4 4 | 1 4 3 3 3 1 4 3 2 3 1 4 3 4 5
1 4 4 3 2 | 1 4 4 3 5 1 4 3 1 5 1 5 3 1 4 4 3 2 5 1 5 3 2 2 5
5 2 2 5 1 | 1 3 2 5 1 1 3 5 3 2 5 1

Zur Wiederholung und Befestigung des Hauptdreiklangs:

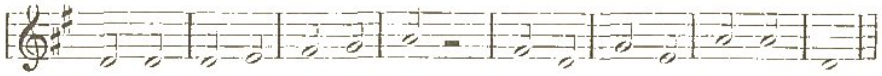
a. 𝄆: 1 1 3 3 | 3 3 3̂ . :𝄇 b. 𝄆: 1 3 5 1 | 3 3 3̂ . :𝄇

Die Begleitung mit der Violine ist in der oben bei dem Zeichen: ☛ angedeuteten Weise auszuführen.

Tabelle Nr. 7.

a	b	c	d	
123454321	1234 5 4 3 21	123454 3 21	123454321	1
123 45	1234 543 2	1 23 432 345	1 234 5432	1
123 454	1234 3 2 31 5	1 23 431 5 432	1 231 543 23	1
123 4345	1234 5 4 3 2	1 23 4 32 3 4 5	1 231 54 32 34	1
123 4543	1234 543 2 34	1 23 4 32 345 43	1 231 543 43 2	1
12345 43	1232 3 4 5	1 23 454 3 2	1 231 543 234	1
12345 431	1232 31 5 4	1 23 45 432 3	1 231 543 2343	1

Vorspiel zu Tabelle Nr. 7.



Zuerst sind alle Ziffern, die kleinen wie die großen, abzusingen. Wenn die Schüler das können, so werden die kleinen nicht mehr gesungen, sondern nur die großen. Bei jeder großen Note, auf welche eine oder mehrere kleine folgen, muß man länger verweilen; das Stäbchen, mit welchem man auf die Noten zeigt, wird von der Tafel abgehoben, und erst nach einer kleinen Pause zeigt man auf die nächste große Note. Die Pause soll die Schüler erinnern, daß sie den nächsten Ton erst nachdenkend suchen müssen, indem sie sich im Geiste die zwischen dem vorhergehenden und dem darauf folgenden Tone liegenden Tonstufen vorstellen. Bei der Wiederholung macht man die Pausen kürzer. Man wird, wie bei den vorherigen Tabellen, so auch bei dieser Tabelle Nr. 7 solange verweilen, bis sie in langsamem Tempo gut geht. Andernfalls würde Nr. 8 zu schwer sein.

[Die Art und Weise der Ausführung der Tabelle Nr. 7 bei Benutzung der „Tafel für Treffübungen" ist beschrieben in der im Anhang dieses Buches enthaltenen Gebrauchsanweisung zu E. Zimmermann's Tafeln zur Gesanglehre.]

Zur Wiederholung und Befestigung des Hauptdreiklangs:

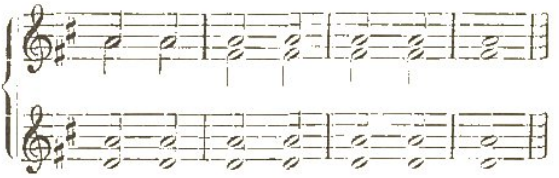
a. : 1 3 5 3 1 1 $\overset{\frown}{3}$. : b. : 3 5 3 1 | 3 5 $\overset{\frown}{3}$. :

Die Begleitung mit der Violine ist auszuführen wie oben bei den entsprechenden Übungen gezeigt ist.

Zweistimmige Übung Nr. 4.

Gesang:

Violine:



Gesang in Ziffernotierung: | 5 5 5 5 5 5 5 . | 5 5 3 3 3 3 3 . |

langsam!

Diktat zu Nr. 7.

1 2 3 5 4 | 1 2 4 3 5 | 1 2 4 5 3 | 1 2 5 4 3 | 1 2 5 3 4 |
1 3 4 5 2 | 1 3 4 2 5 | 1 3 5 4 2 | 1 3 5 1 2 | 1 3 5 3 2 | 1 3 5 5 2 |
1 5 3 1 2 | 1 5 3 5 2 | 1 2 3 5 2 | 5 5 4 5 3 | 5 3 2 5 1 |

Tabelle Nr. 8 | Schülerheft |.

a	b	c	d		e	f	g	h	
12345	13452	14325	15432	1	54321	53214	52134	51234	1
12354	13425	14352	15423	1	54312	53241	52143	51243	1
12435	13542	14235	15324	1	54213	53124	52341	51342	1
12453	13524	14253	15342	1	54231	53142	52314	51324	1
12543	13245	14532	15234	1	54123	53421	52431	51432	1
12534	13254	14523	15243	1	54132	53412	52413	51423	1

Vorspiel zu Tabelle Nr. 8.

Die Kolonnen a, b, c und d in Tabelle Nr. 8 enthalten das Endergebnis der entsprechenden Kolonnen in Tabelle Nr. 7. Die ganze Tabelle Nr. 8 stellt den Hauptinhalt der sämtlichen vorhergehenden Treffübungen dar. Es genügt vorläufig, wenn die Schüler diese Tabelle in langsamer Bewegung mit Sicherheit singen können. Wegen der besonderen Wichtigkeit dieser Übungen ist diese Tabelle in das Schülerheft aufgenommen und steht hier im Anfange vor Beginn der rhythmischen Übungen. Sie soll der Wiederholung dienen. Es ist zweckmäßig, in jeder Gesangstunde, nachdem neue technische Übungen vorgenommen sind, zwei bis drei Minuten auf Wiederholung einer Kolonne dieser Übungstafel zu verwenden. Die Schüler nehmen das Schülerheft zur Hand und singen einzeln je eine Zeile. Nachdem so die Kolonne zweimal durchgesungen ist (also 12 Schüler einzeln gesungen haben) singt der Chor sämtliche sechs Zeilen nacheinander einmal durch.

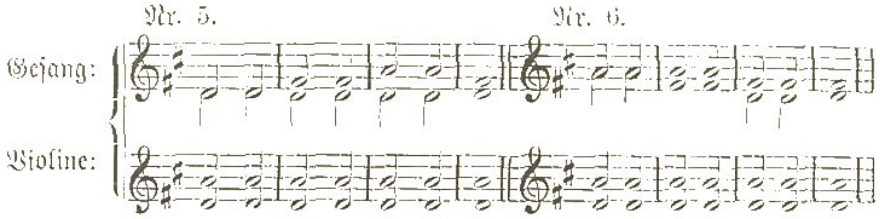
Bei sämtlichen Treffübungen achte man von jetzt an auch auf die richtige und deutliche Aussprache der Konsonanten. Vorläufig achte man besonders auf den Auslaut „t“ in „ut“ und auf den Anlaut „r“ in „re“. Das T bilden wir durch plötzliche energische Entfernung der Zungenspitze vom Gaumen, das R muß durch die Zunge (— nicht durch den Gaumen!) hervorgebracht werden. Beim Gesange müssen die Laute r und t möglichst kurz, aber sehr bestimmt gesprochen werden.

Zur Wiederholung des Hauptdreiklangs:

a) | : 5 3 | 1 3 5 1 | 3 . : b) : 1 5 3 1 | 3 3 3 . :

(Violinbegleitung wie bei den entsprechenden vorhergehenden Übungen.)

Zweistimmige Übungen.



Gesang in Ziffernotierung:

1 1 3 3 | 5 5 | 3. 5 5 5 5 3 3 3.
1 1 1 1 | 1 1 | 1. 5 5 3 3 1 1 1.

Diktat zu Nr. 8.

1 3 5 2 4 1 3 2 4 5 | 1 3 2 4 3 1 3 4 2 1 1 5 3 1 2
1 4 2 5 3 1 4 5 2 3 5 4 3 1 2 5 3 1 4 2 5 2 4 3 1 5 1 3 2 5
5 2 4 1 3 5 1 3 1 2 2 5 3 5 1

III. Der Takt.

Die Schönheit des Gesanges wie der Musik überhaupt beruht zum großen Teil auf dem Takt, dem wohlgeordneten Rhythmus. Man hat mit Recht gesagt: „Der Takt ist die Seele der Musik." Darum ist die Ausbildung des rhythmischen Gefühls höchst wichtig. In dem Vorworte zu seinen berühmten Chorübungen sagt Wüllner (Direktor des Konservatoriums zu Köln): „Gerade die Ausbildung des rhythmischen Elementes ist fast noch wichtiger, als die des tonlichen Elementes. Gar viele Menschen lernen schneller und leichter eine Terz von einer Quart zu unterscheiden, als einen energischen Rhythmus energisch wiederzugeben. Auf einen guten rhythmischen Sinn mit mangelhaftem Gehör setze ich immer noch mehr Hoffnungen, als auf ein besseres Gehör mit mangelhaftem rhythmischem Gefühl. Der Lehrer wird daher auf eine gründliche Durchbildung des rhythmischen Gefühls besonders acht geben."

Kinder können etwa in folgender Weise in die Rhythmik eingeführt werden.

Höret, wie ich dieses Wort spreche: „Vater!" Sprecht mir's nach! Wir haben die erste Silbe stärker gesprochen als die zweite. Sprecht das Wort noch einmal und achtet auf die Betonung! In dem Worte „Vater" ist die erste Silbe betont, die zweite unbetont; die erste Silbe wird stark, die zweite leise gesprochen. Nennet andere zweisilbige Wörter, in welchen die erste Silbe betont, die zweite unbetont ist! (Mutter, Bruder, Schwester, Erde, Blume, Sonne usw.) Achtet auf die Betonung der Silben in dem folgenden Verslein: „Vögel hör ich lieblich singen, muntre Lämmer seh ich springen." — Die erste Silbe ist betont, die folgende unbetont, die darauf folgende wieder betont, die nächste unbetont, dann kommt wieder eine betonte, darauf eine unbetonte usf. Es folgt regelmäßig auf eine betonte Silbe

eine unbetonte. Den gleichen Wechsel von betonten und unbetonten Silben finden wir in folgenden Versen: Klaus ist in den Wald gegangen, weil er will die Vöglein fangen. Auf den Busch ist er gestiegen, weil er will die Vöglein kriegen." Wir wollen jetzt die Verslein einmal singen. Ich schreibe die Noten dazu an die Wandtafel.

1 2 3 4 5 5 5 5 · 5 5 5 4 3 2 1 1

Singt die Noten mit ihren Notennamen! Noch einmal! Singt jetzt dieselben Töne auf den Laut a! Nun wollen wir zu denselben Tönen die vorhin genannten Verse singen. Ich singe zuerst vor; achtet auf die Betonung der Silben!

1	2	3	4	5	5	5	5	5	5	5	4	3	2	1	1
Vö = gel	hör	ich	lieb = lich	sin = gen,				munt = re	Läm = mer	seh	ich	sprin = gen.			
Klaus	ist	in	den Wald	ge = gan = gen,				weil	er	will	die	Vög = lein	fan = gen.		
Auf	den Busch	ist	er	ge = stie = gen,				weil	er	will	die	Vög = lein	krie = gen.		

Beim Gesange muß man die Silben gerade so betonen, wie beim richtigen Sprechen. Sprecht ihr mir einmal dies Verslein nach: „Vögel hör ich lieblich singen, muntre Lämmer seh ich springen." Wer kann es allein sagen? Sagt noch einmal zusammen die Worte! Jetzt singt einmal das Verslein! — Nun singt es noch einmal und achtet besonders auf die richtige Betonung!

Damit wir den Noten ansehen können, welche betont und welche unbetont sind, wollen wir vor jede unbetonte Note einen senkrechten Stich setzen.

| 1 2 | 3 4 | 5 5 | 5 5 | 5 5 | 5 4 3 2 1 1

Die Striche heißen Taktstriche; die Noten zwischen je zwei Strichen bilden einen Takt. Im ersten Takt haben wir die Noten 1 und 2, im zweiten 3 und 4; welche Noten stehen im dritten Takt? Es ist Gebrauch, an das Ende einer Melodie einen Doppelstrich zu setzen. Auch vor den Anfang einer Melodie setzt man wohl einen solchen Doppelstrich.

Singt jetzt einmal die Melodie mit ihren Notennamen, betonet aber jede Note, vor welcher ein Taktstrich steht! — Singt die Melodie mit taktmäßiger Betonung auf den Laut a!

Nur dann, wenn wir mit taktmäßiger Betonung singen, klingen die Lieder angenehm. Die regelmäßige Wiederkehr des hervorgehobenen (stärkern) Tones erfreut unser Ohr. Kinder hören gerne trommeln, obschon beim Trommeln immer ein und derselbe Ton erschallt; der regelmäßige Wechsel in der Tonstärke: — der Takt wird angenehm empfunden.

Die Zeit, welche von einem hervorgehobenen Tone bis zum andern vergeht, heißt ein Takt. Jeder der acht Takte unserer Melodie besteht aus zwei Tönen von ganz gleicher Dauer, also aus zwei Teilen. Jeder dieser Teile heißt eine Taktzeit. Diese Melodie hat demnach zweizeitigen Takt.

Nunmehr sind die Schüler anzuleiten, selbst die Zeit einzuteilen, zu messen, indem sie gleichmäßig zählen: eins, zwei, eins, zwei usw., oder indem sie mit einem Finger auf den Tisch klopfen: stark, schwach,

stark, schwach usw., oder indem sie gleichmäßig sprechen: ta, ta, ta, ta, usw., oder indem sie (mittelst des Handgelenkes) die rechte Hand gleichmäßig abwärts und aufwärts bewegen (wobei die Abwärtsbewegung der betonten Taktzeit entspricht). Als weitere Übung empfiehlt sich sehr Taktschlagen mit der Hand und gleichzeitiges Sprechen: ab, auf, ab, auf, — eins, zwei, eins, zwei — tâ, ta, tâ, ta, tâ, ta, tâ, ta usw.

Auf die Dauer der Taktzeiten kommt es hier nicht an, sondern nur auf die genaueste Regelmäßigkeit in der Taktbewegung. Diese Übungen müssen mit großer Lebhaftigkeit und Freudigkeit betrieben werden. Kein Schleppen! Sprechen wie aus einem Munde! Die Schläge Aller nur ein einziger Schlag! Sobald das Taktschlagen einigermaßen geht, lasse man dasselbe statt mit der ganzen Hand nur mit zwei Fingern (Zeige- und Mittelfinger) ausführen.

Nach dieser Vorübung teilen wir unsere Schüler in zwei Abteilungen. Während die eine Abteilung durch die Taktsprache: | tâ ta | tâ ta tâ ta usw. und durch gleichzeitiges Taktschlagen fortwährend den Takt markiert, singt die andere Abteilung das Liedchen — mit Notennamen, dann auf den Vokal a und zuletzt mit Text. Selbstverständlich muß jede Abteilung abwechselnd den Takt angeben und das Liedchen singen.

Von jetzt an wird regelmäßig auch das Schülerheftchen benutzt. Die Übungen desselben werden in der vorhin ausgeführten Weise behandelt. Eine Abteilung spricht den Takt, die andere Abteilung singt. Letztere markiert während des Singens den Takt durch Auf- und Abwärtsbewegung von zwei Fingern. Die Silben, welche unter den Ziffernoten stehen, sollen also zunächst nicht gesungen werden, sondern sie sollen von der einen Abteilung taktmäßig gesprochen werden, während die andere Abteilung die betreffende Melodie mit Notennamen oder auf dem Vokal „a" singt. Das erste „ta" jedes Taktes wird laut, das zweite leise gesprochen; das „ru", welches Pause (Ruhe) bedeutet, ist ganz leise zu sprechen, oder vielmehr tonlos zu lispeln.

Zuweilen mag man auch den Rhythmus für sich, die Silben tâ, ta, tâ, ta usw. fortwährend auf demselben Tone 1 oder 5 singend darstellen lassen. Die Übung Nr. 1 des Schülerheftchens würde sich dann so gestalten:

$\hat{5}$	5	$\hat{5}$	5	$\hat{5}$	5	$\hat{5}$	0	$\hat{5}$	5	$\hat{5}$	5	$\hat{5}$	5	$\hat{5}$	0
ta,	ta,	ta,	ta,	ta,	ta.	ta,	ru	ta,	ta,	ta,	ta,	ta,	ta,	ta,	ru.

Dieses empfiehlt sich besonders da, wo zum erstenmal neue rhythmische Figuren, z. B. Tonverlängerungen, auftreten.

Diese Taktsprache (welche in späteren Übungen weiter ausgeführt ist) ist ein ausgezeichnetes Mittel zur Ausbildung des rhythmischen Elementes. Mittels dieser Taktsprache (erfunden von A. Paris) ist es möglich, die Rhythmik eines Musikstückes ganz unabhängig vom melodischen (oder vielmehr vom „tonlichen") Teile darzustellen.

Zunächst sind jetzt die vier ersten Nummern des Schülerheftchens in der besprochenen Weise durchzunehmen. Sobald jede Abteilung die Melodieen genau taktmäßig (— mit mäßiger Betonung des ersten Taktteils) singen kann, während die andere Takt spricht, singen alle zusammen, indem sie den Takt nur durch Fingerbewegung markieren.

D-dur. Schülerheft.

1) $\hat{1}\ 1\ \hat{1}\ 2 \mid \hat{3}\ 4\ \hat{5}\ 0 \mid \hat{5}\ 5 \mid \hat{5}\ 4\ \hat{3}\ 2 \mid \hat{1}\ 0$
ta ta ta ta ta ta ta ru ta ta ta ta ta ta ta ru.

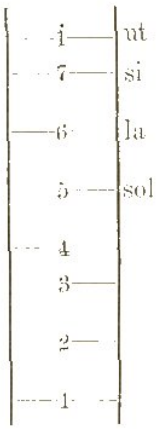
2) $1\ 1\ 1\ 2 \mid 3\ 3\ 3\ 4 \mid 5\ 5 \mid 4\ 3\ 2\ 2\ 1\ 0$
ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta.

3) $1\ 1\ 1\ 2\ 3\ 3 \mid 3\ 4\ 5\ 5\ 4\ 4 \mid 3\ 2\ 1\ 0$
ta ta ta etc.

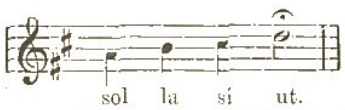
4) $1\ 2 \mid 3\ 1\ 3\ 4 \mid 5\ 0 \mid 5\ 4\ 3\ 1\ 2\ 3\ 1\ 0$
ta ru ta

IV. Weitere Treffübungen und Taktübungen.

Seither haben wir bei den Treffübungen nur die unteren fünf Töne der Tonleiter angewandt. Wir ergänzen jetzt das Bild der Tonleiter dadurch, daß wir zu dem seitherigen Leiterbilde die sechste, siebente und achte Stufe hinzufügen. Diese drei neuen Stufen bilden mit der fünften Stufe das sogenannte obere Tetrachord (d. h. die obere Vierteltonreihe) der Tonleiter. Wir zeichnen das Bild der vollständigen Tonleiter an die Wandtafel, oder wir benutzen die Tafel II der „Tafeln für Treffübungen,“*) was noch zweckmäßiger ist.



Nachdem wir (um die Organe der Kinder „einzustimmen“) die Tonreihe: ut, re, mi, fa, sol vorgespielt oder vorgesungen haben, singen die Kinder diese Tonreihe, während wir mit dem Stufenzeiger die entsprechenden Stufen des Leiterbildes (1 2 3 4 5) andeuten. Dann kann man etwa folgendermaßen fortfahren: „Die Tonleiter enthält noch andere Töne als diejenigen, die ihr bereits kennt. Ich werde euch dieselben vorsingen. Mit dem Tone sol fange ich an. Hört!“



(Während des Vorsingens zeigt man auf die entsprechenden Stufen des Leiterbildes.)

„Singt ihr: sol la si ut!“ (Einzeln und im Chor!)

[Man möge während des Gesanges der Kinder die Tonreihe einigemal auf der Violine mitspielen und besonders darauf achten, daß rein gesungen wird.]

„Der höchste Ton der Tonleiter hat den gleichen Namen wie der tiefste. Warum dieses so ist, das werden wir später sehen. Da der hohe Ton den gleichen Namen hat wie der tiefe Ton, so hat er auch das gleiche Zeichen, nämlich die Ziffer 1. Damit wir unterscheiden können, ob das hohe Ut oder das tiefe Ut gemeint ist, setzen wie über die Eins, welche das hohe Ut bedeuten soll, einen Punkt: $\dot{1}$.“

*) S. Anhang am Ende dieses Buches!

Wir lassen nun noch einmal das obere Tetrachord 5 6 7 i singen und nehmen dann zunächst die Kolonne a der Tabelle Nr. 9 in gleicher Weise wie die früheren Treffübungen durch. Merken wir, daß eine Übung geht, so gehen wir weiter; — aber wir überschlagen keine Übung und gehen stets erst dann zur folgenden über, wenn die in Angriff genommene in langsamer Bewegung mit Sicherheit ausgeführt wird.

Auf dieser Unterrichtsstufe möge man in der Regel bei jeder Lektion etwa die Hälfte der verfügbaren Zeit auf technische Übungen, die andere Hälfte auf Einübung und Wiederholung von Liedern verwenden. Es gliedert sich demnach jede Unterrichtslektion etwa folgendermassen:

A. Technische Übungen:
- a. Treffübungen nebst Diktat.
- b. Rhythmische Übungen und eine kurze zweistimmige Übung.

B. Liederübung:
- a. Einübung eines neuen Liedes oder eines Teiles eines solchen.
- b. Wiederholung eines bereits eingeübten Liedes.

Wie bereits mehrfach bemerkt, haben die den Übungstabellen beigegebenen kurzen Vorspiele den Zweck, durch das Gehör die Gesangsorgane der Kinder auf die gewünschte Tonhöhe einzustimmen. Deshalb müssen sie so gehalten sein, dafs sie 1. die betr. Tonart bestimmt zum Ausdruck bringen und 2. dafs sie von den Kindern mit Interesse angehört werden können. Dies letztere wird der Fall sein, wenn es den Kindern möglich ist, die Namen der gespielten Töne oder wenigstens einiger derselben zu erkennen, und wenn das Vorspiel zu der neuen Übung in einer erkennbaren Beziehung steht. Bevor man das Vorspiel anstimmt, sage man den Kindern den Anfangston desselben und fordere sie auf, genau aufzumerken, damit sie die einzelnen Töne klar erkennen können. Doch hat dieses hier nur den Zweck, ihre Aufmerksamkeit auf das Vorspiel zu lenken, damit sich die betreffenden Organe der Tonart anpassen können. Man halte sich darum bei dem Vorspiele nicht weiter auf, sondern frage höchstens dann und wann einmal: „Wie heifsen die ersten vier Töne des Vorspiels?“ oder: „Welches sind die letzten drei Töne des Vorspiels?“

Tabelle Nr. 9. [II.*)]

a	b	c	d
‚567i,	‚5 6 7 i	‚56 7 i,	‚56 7 i,
567i 5	55 66 77 ii 5	56 67 7i i5	56, 67i, 5
567 5	55 66 77 5	56 67 7 5	56 67 5
56 5	55 66 5	56 67 5	56 6 5
567i 5i	55 66 77 ii 55 i	56 67 7i i5 5i	56, 67i, 5i

*) Die römische Ziffer bezeichnet die Nummer der „Tafeln für Treffübungen“.

Vorspiele zu Tabelle Nr. 9.

Zu den Kolonnen a und b.

Zu den Kolonnen c und d.

Diktat zu Nr. 9.

5 5 6 7 i 5 6 7 i 5 5 5 6 6 7 5 6 6 7 i 5 6 7 7 i 5 6 7 5 i

5 i 5 6 7 5 5 5 6 7 5 i 5 i 5 i 5 6 7 i 5 5 i i 5 5 3 1 3 1

Schülerheft.

5) 1 | i 2 3 4 5 5 5 , 5 | 4 3 2 5 , 1 5 | 1

ta ta ta ta ta ta ete.

6) 5 1 3 5 3 | 2 5 5 , 5 4 3 2 5 1 3 1

7) 5 1 3 , 3 1 2 4 3 , 3 4 2 5 4 2 3 1

8) 1 1 3 , 1 3 5 3 2 , 2 5 3 4 2 1 3 1

Es ist darauf aufmerksam zu machen, daß die Numern 5, 6, 7 und 8 ebenso wie die ersten vier Nummern des Übungsheftes zweizeitigen Takt haben. Während aber bei den Nummern 1 bis 4 sämtliche Takte (auch der erste) vollständig waren, ist bei den Nummern 5 bis 8 der erste Takt unvollständig, da er nicht zwei Noten von je einer Taktzeit, sondern nur eine Note von einer Taktzeit Dauer enthält. Die Anfangsnote der Nummern 5 bis 8 ist unbetont; man sagt: diese Melodien beginnen mit Auftakt, während die Nummern 1 bis 4 mit Volltakt beginnen. — Der Doppelstrich zu Anfang der Melodie ist kein eigentlicher Taktstrich! In den Sätzen, welche mit Auftakt beginnen, bilden Schluß und Anfang einen vollständigen Takt. Darum erscheint der Schlußtakt unvollständig; hinter der Schlußnote 1 steht keine Pause.

Zweistimmige Übung Nr. 7.

Ohne Begleitung!

3 4 5 4 3 3 3 .

1 2 3 2 1 1 1 .

Tabelle Nr. 10. [II.]

a	b	c	d
,i765,	,i 7 6 5,	,i7 6 5,	,i7 6 5,
,i765, i	ii 77 66 55 i	i7 76 65 5i	i7 ,765, i
i76 i	ii 77 66 i	i7 76 6 i	i7 76 i
i7 i	ii 77 i	i7 7 i	i7 7 i
i765 i5i	ii 77 66 55 i5i	i7 76 65 5i	i7 765 i5i

Vorspiele zu Tabelle Nr. 10.

Zu a und b.

Zu c und d.

Diktat zu Nr. 10.

i i 7 6 5 i 7 6 5 i i i 7 7 6 | i 7 7 6 5 | i 7 6 6 5 i 7 6 i 5 | i 5 i 7 6 | i i i 7 6 i 5 i 5 i 5 i 7 6 5 i i 5 5 i | i 5 3 5 5 5 5 3 1 1 5 i 5 3 1 |

Schülerheft.

9) | 1̂ 1 2 | 3̂ 2 1 | 2̂ 2 3 | 4̂ 3 2 | 3̂ 4 5 | 5̂ 4 3 | 2̂ 3 2 | 1̂.0 |
ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta a ru.

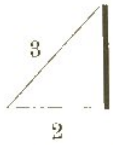
10) | 1 0 2 3 0 0 | 3.4 | 5 0 0 | 5.3 | 2 0 0 | 4 3 2 | 1.0 |
ta ru ta ta ru u ta a ta ta ru u ta a ta ta ru u ta ta ta ta a ru.

10a) 5 0 5 | 5 0 0 | 5.5 | 5 0 0 | 5.5 | 5 0 0 | 5 5 5 | 5.0 |
ta ru ta ta ru u ta a ta ta ru u ta a ta ta ru u ta ta ta ta a ru.

11) | 1 1 2 | 3 3 4 | 5 4 3 | 2 0 0 | 2 3 4 | 3 2 1 | 2.5 1.0 |
ta ta ta ta ta ta ta ta ta ta ru u ta ta ta ta ta ta ta a ta ta a ru.

12) | 1 1 1 | 2 2 2 | 3 1 3 | 5 0 0 | 5 5 5 | 4 2 5 | 1 3 5 | 1 0 0 |

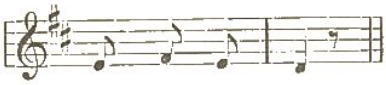
13) | 1 3 1 | 3.0 | 3 5 3 | 5.0 | 4 2 4 | 3 1 3 | 5 4 2 | 1.0 |



Die Nummern 9 bis 13 haben dreizeitigen Takt. Betonung: stark, schwach, schwach, stark, schwach, schwach, t̂a ta ta, t̂a ta ta, t̂a ta ta, t̂a usw. Taktschlagen: ab, links, auf! usw.

In dem Schlußtakte von Nr. 9 haben wir die Note 1 (ut) und dahinter einen Punkt. Dieser Punkt bedeutet eine Verlängerung des Tones, hinter welchem er steht, um eine Taktzeit. Der Ton „**1 .**" dauert demnach zwei Taktzeiten. Für unsere Schreibweise gilt das Gesetz: „Jedes alleinstehende Zeichen, einerlei ob es eine Ziffer, eine Null oder ein Punkt ist, hat die Dauer eines Taktteils, einer Taktzeit." In der gebräuchlichen Notenschrift würden beispielsweise die beiden letzten Takte von Nr. 9, falls wir D-dur annehmen und die einzelne Taktzeit durch eine Viertelnote darstellen, so aussehen:

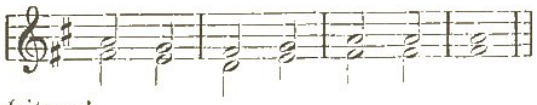
Stellen wir aber die einzelne Taktzeit durch eine Achtelnote dar, so erhalten die beiden Takte dieses Aussehen:



(Da man das Zeitmaß (Tempo) beliebig schnell oder langsam nehmen kann, so ist es gleichgültig, ob man Viertel- oder Achtelnoten, oder Halbe oder noch andere als Einheit der Taktzeit wählt.)

Man lasse vor der Ausführung jeder Nummer die Schüler angeben, ob die Melodie zweizeitigen oder dreizeitigen (oder vierzeitigen) Takt hat und welche Noten zu betonen sind.

Zweistimmige Übung Nr. 8.



Ohne Begleitung!

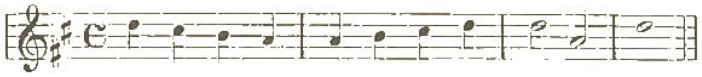
5	**4**	**3**	**4**	**5**	**5**	**5 .**
3	**2**	**1**	**2**	**3**	**3**	**3 .**

Tabelle Nr. 11. [II.]

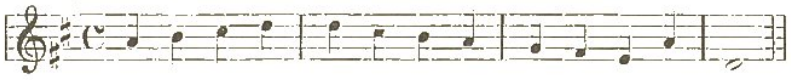
a	b	c	d	e
,i 7 6 5,	,5 6 7 i,	,5 6 7 i,	,i 7 6 5,	i5i
ii 77 66 55	55 66 77 ii	55 66 77 ii	ii 77 66 55	i5i
i 7 76 65	56 67 7i	56 67 7i	i7 76 65	i5i
i 7 ,76 5,	56 ,6 7 i,	56 ,67 i,	i7 ,76 5,	i5i

Vorspiele zu Tabelle Nr. 11.

Zu a und b.



Zu c und d.



Diktat zu Nr. 11.

i i i 7 7 7 7 6 5 5 5 5 6 7 5 5 6 7 i 5 4 3 2 1 1 2 3 1 5
5 3 1 2 3 3 2 3 4 5 5 6 5 4 5 5 3 5 5 i 5 i 5 i i i 5 i 5 5
5 3 5 3 5 5 i 5 3 5 5 1

Schülerheft.

14) 5 1 3 5 5 3 1 5 4 3 | 2 . 2 4 4 5 | 3 . 5 | 4 3 Schulj. 3 . 0
ta ta ta ta ta ta ta ta etc.

15) 1 . 3 . 5 . i 0 i . 5 . 3 . 0 0 4 3 2 3 4 5 6 non
ta a ta a ta a ta ru ta a ta a ta a ta ru u ta ta ta ta ta ta ta ta

i i 5 3 | 1 . 0 0
ta ta ta ta ta a ru u.

16) 1 . 2 3 | 4 . 3 2 3 . 4 5 | 6 . 5 . | i . 7 6 5 4 3 .
ta a ta ta ta a ta ta ta a ta ta ta a ta a ta ta ta ta ta a

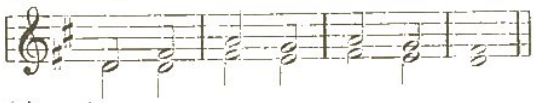
| 4 . 3 2 | 5 5 1 .
ta a ta ta ta ta ta a.

17) 1 . 3 5 5 . 0 0 | 4 . 3 2 | 3 . 0 0 | 5 . i 7 6 5 4 ~ 3 |
| 2 4 3 2 | 1 ~ 3 5 3 | 1 . 0 0 |

Die Nummern 15, 16 und 17 haben vierzeitigen Takt. Betonung: ta ta ta ta, ta ta ta ta, ta ta ta ta, ta usw. Taktschlagen: ab, links, rechts, auf, ab, links, rechts, auf! Nr. 14 hat Auftakt.

— Über die Aussprache im allgemeinen und besonders über die Aussprache der Konsonanten findet sich am Ende der Singschule ein besonderes Kapitel. Bei sämtlichen Singübungen ist stets auf gute Aussprache zu halten!

Zweistimmige Übung Nr. 9.



Ohne Begleitung!

1 3 5 4 5 4 3.
1 1 3 2 3 2 1.

Tabelle Nr. 12. [II.]

a	b	c	d
i765 567 i	567i i765	i765567i	567i765
i765 67 i	567i 765	i76 7i	567 65
i76 67 i	567 765	i7 i	56 5
i76 7 i	567 65	i76 7i	567 65
i7 i	56 5	i765567i 5i	567i765 i5i
i765567i 5i	567i i765 i5i		

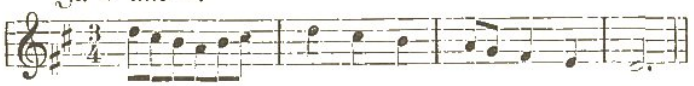
so ist es
andere

Vorspiele zu Tabelle Nr. 12.

ob di
wo

Zu a und b.

Zu c und d.



Diktat zu Nr. 12.

i 7 i 7 i i 7 6 7 i i 7 6 5 6 5 6 6 5 5 | 5 6 7 6 5 5 i 7 6 5
5 6 6 7 i i 7 7 6 5 | 5 i 5 5 4 3 | 5 i 5 4 3 3 5 3 2 1 1 3 5 3 2
2 4 3 2 5 1 3 5 5 i | i 7 6 5 1

Haben die Schüler vorstehende Übungen inne, so können sie die Nummern 18 bis 25 des Schülerheftes mit den Notennamen vom Blatte singen.

Schülerheft.

Volksweise.

18) | 3 3 4 5 . 0 | 4 3 2 | 1 . 0 | 2 3 4 3 4 5 | 2 3 4
| 3 4 5 | 3 3 4 5 . 0 | 4 3 2 | 1 . 0

Volksweise.

19) 5 3 0 5 3 0 | 2 1 2 1 . 0 | 2 2 3 4 . 2 3 3 4
5 . 3 5 . 3 5 . 3 4 3 2 1 . 0

Volksweise.

20) 1 5 5 4 4 3 . 2 5 | 5 1 4 3 2 . 0 2 | 4 4 2 2
5 . 4 4 | 3 3 2 2 1 . 0

Volksweise.

21) | 3 . 2 2 | 1 . 0 1 | 5 5 4 4 3 . 0 1 4 4 2 2
5 5 3 3 4 4 2 2 | 5 5 3 . 4 . 2 2 1 . 0 0

Hohmann.

22) 1 1 2 3 2 1 5 4 3 2 . 0 2 3 4 | 5 3 1 4 3 2 1 . 0

Fr. Th. Stahl.

23) 3 2 3 5 . 3 2 3 4 3 . 0 | 5 4 3 2 4 2 1 3 2 1 . 0

H. H. Wenck.

24) 5 5 . 3 | 3 . 1 | 2 4 2 1 . | 3 | 2 . 4 4 . 2 1 3 5
5 . 3 2 . 4 4 . 2 1 3 2 1 .

Kanon A. B F. A. Schulz.

25) 1 . 1 | 3 . 3 | 2 3 2 1 . 0 | 3 . 3 | 5 . 5 | 4 5 4 3 . 0

Die Nummer 25 ist ein Kanon für zwei Stimmen. Das Singen von Kanons ist eine gute Übung des mehrstimmigen Gesanges. Zuerst singen die Schüler den Kanon mit Notennamen. Sämtliche Schüler singen gleichzeitig die Noten vom Anfang bis zum Ende (einstimmig) im richtigen Takte durch. Dann teilt man die Schüler in zwei gleiche Abteilungen, und nun wird der Kanon in der Weise, wie Nr. 25a zeigt, zweistimmig ausgeführt.

A B

25a) I. Abt. 1 . 1 | 3 . 3 | 2 3 2 1 . 0 | 3 . 3 | 5 . 5 | 4 5 4 3 . 0 |
II. „ 0 0 0 0 0 0 | 0 0 0 0 0 0 | 1 . 1 | 3 . 3 | 2 3 2 | 1 . 0 |

| 1 . 1 3 . 3 | 2 3 2 1 . 0 | 3 . 3 | 5 . 5 | 4 5 4 3 . 0 |
| 3 . 3 | 5 . 5 | 4 5 4 3 . 0 | 1 . 1 | 3 . 3 | 2 3 2 | 1 . 0 | usw.

Jede Stimme (Abt.) singt die einfache Melodie Nr. 25 entweder zweimal oder viermal durch. Dann ist der Kanon zu Ende. Die Sänger hören die harmonischen Wohlklänge am besten, wenn die ganze Melodie bei der zweistimmigen Ausführung auf den Vokal a gesungen wird. Auch die übrigen Nummern des Übungsheftchens lasse man bei der Wiederholung häufig auf den Laut a singen. Das ist eine gute Vorbereitung für das Singen der Liedertexte.

Wiederholungszeichen: :|

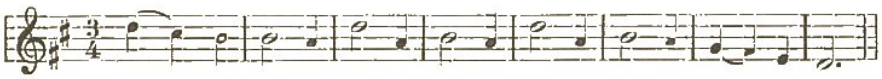
Übrigens sollen die Übungen des Schülerheftes nur ganz ausnahmsweise einmal mit Texten versehen werden. Sie dienen rein technischen Zwecken, — selbst dann, wenn sie bekannte Melodien von Volksliedern sind, wie die Nummern 18, 19, 20, 21. Es macht den Anfängern Freude, wenn sie in den Melodien, welche sie mit Notennamen oder auf den Vokal a vom Blatte singen, bekannte Lieder erkennen. Sie fühlen, daß sie schon etwas gelernt haben. Außerdem aber ist ein Hauptzweck der Übungen des Schülerheftchens, daß sie als Stoff dienen, der von den Schülern selbst in die gebräuchliche Notenschrift zu übertragen ist. Darüber wird am rechten Orte das Nötige gesagt werden. — Es ist viel schwerer, eine Melodie mit Liedertext (oder auch nur auf den Vokal a) als mit Notennamen zu singen. Trotzdem haben wir schon sehr viel erreicht, wenn unsere Schüler imstande sind, einfache Melodien mit den Notennamen vom Blatte zu singen.

Wir setzen voraus, daß neben unseren technischen Gesangübungen in jeder Gesangstunde Lieder aus einem besonderen Liederbuche gesungen werden. Unser Übungsheftchen soll und kann kein Liederbuch überflüssig machen. Bevor der eigentliche Gesangunterricht begonnen ist, müssen die Lieder selbstverständlich nach dem Gehör auswendig gesungen werden. Doch kann auch diese Art der Einübung mit Anwendung der Solmisationssilben geschehen, wie unsere „Praktische Anleitung zum Gebrauche des Liederbuches" zeigt, die auch im Verlage von J. Stahl in Arnsberg erschienen ist. In diesem Werkchen ist überhaupt durch Beispiele und kurze methodische Erörterungen gezeigt, wie die Art und Weise, Liedermelodien einzuüben, dem jeweiligen Können der Schüler angepaßt werden kann, so daß sie ganz allmählich zur Selbständigkeit geführt werden.

Tabelle Nr. 13. [II.]

a	b	c	d
i765	5 67 i	i 765	567i
i5 565	565 5i	i7i i765	567i i7i
i 565	565 i	i7i 5	5 i7i
,i 65.	,56 i,	,i7 5.	,5 7i.

Vorspiel zu Tabelle Nr. 13.



Diktat zu Nr. 13.

i 7 6 5 i | i 5 6 7 i | i 5 6 6 6 | i 7 6 6 6 | i 6 6 i 6 | i 7 7 6 5 |
i 7 7 7 5 | i 7 5 6 7 | i 7 5 7 7 | 5 7 i i 6 | 6 i i 6 5 | 5 7 7 5 i |
i 5 i 5 | 5 3 1 5 | 5 i 5 3 1 |

Zweistimmige Übung Nr. 10.

5 6 | 5 i | i 7 | i. |
3 4 | 3 3 | 4 5 | 3. |

Taktübungen.

Die Zweiteiligkeit der Taktzeit. Halbzeitige Töne.

Schülerheft.

D-dur oder C-dur.

26) 1 2 3 4 | 5 4 3 2 | 1 2 3 | 1 1 | 2 3 4 5 | 6 7 i 7 |
ta te ta te | ta te ta te | ta e ta te | ta e ta e | ta te ta te | ta te ta te |

| 6 5 6 5 | 4 3 3 | 3 5 i 7 | 6 5 4 3 | 2 3 4 5 | 4 3 |
ta te ta te | ta te ta e | ta te ta te | ta te ta te | ta te ta te | ta e ta e |

| 3 5 i 7 | 6 5 4 3 | 2 5 5 | 1 . |
ta te ta te | ta te ta te | ta e ta te | ta e a e. |

D-dur oder C-dur.

27) | 1 3 5 i 7 6 | 5 6 5 4 3 . 5 4 3 | 2 3 4 | 5 5 4 3 |

2 . 5 6 7 5 i 5 3 4 5 6 7 5 | i 5 3 | i 7 6 |

| 5 4 3 5 | 4 2 1 0 |

In Nr. 26 des Schülerheftes sehen wir häufig je zwei Noten unter einem Strich zu einer Gruppe vereinigt, z. B. $\overline{1\ 2}$, dann $\overline{3\ 4}$ usw. Der Strich, welcher die beiden Noten zu einer Gruppe vereinigt, bedeutet, daß die betreffenden zwei Noten zusammen nur eine Taktzeit ausmachen sollen. Jede einzelne Note dauert hier eine halbe Taktzeit. — Der Begriff halbe Taktzeit ist aber keineswegs gleichbedeutend mit der in der gebräuchlichen Notenschrift sogenannten halben Note „𝅗𝅥" oder der entsprechenden Pause: 𝄼. Vielmehr können wir z. B. die ganze Taktzeit durch eine Viertelnote ausdrücken. Dann wird selbstverständlich die halbe Taktzeit durch eine Achtelnote dargestellt. Nummer 26 würde dann folgendermaßen aussehen:

usw.

Vielfach bedienen sich die Musiklehrer bei Einübung der Teilungen der Taktzeit des Wörtchens „und". Handelt es sich z. B. darum, Viertel in Achtel zu zerlegen, so sprechen sie im $^2/_4$-Takt: eins und zwei und | eins und zwei und | eins und zwei und | usw. Andere sprechen in diesem Falle: ei=ne, zwei=e | ei=ne, zwei=e | ei=ne, zwei=e usw.

Wie aus den Nummern 26 und 27 des Schülerheftes zu ersehen, benennen wir den Anfang (die erste Hälfte) einer ganzen Taktzeit mit „a", die zweite Hälfte mit „e". Um die Tonangabe von der Verlängerung des Tones zu unterscheiden, verbinden wir dann, wenn die Angabe eines Tones angedeutet werden soll, den Anlaut „t" mit den Vokalen (ta oder te), während der Vokal allein angewendet wird, wenn ein schon angegebener Ton verlängert werden soll. Die Pause nennen wir „ru", – – die Verlängerung derselben u. Wenn eine Übung oder ein Lied eine oder mehrere durch zwei geteilte Taktzeichen enthält, so werden alle Zeiten als durch zwei geteilt betrachtet; es werden dann bei der Taktsprache zwei Kehlbewegungen auf jeden Taktschlag gemacht.

Praktische Ausführung. Zunächst schlagen alle Schüler (mit einem oder zwei Fingern) den einfachen zweizeitigen Takt. „Den Zeige= und Mittelfinger geradeaus gestreckt!" „Ab, auf, ab, auf, ab, auf, ab, auf usw.

Nun sprecht dazu! ta ta ta ta ta ta ta ta usw.

Demnächst schlägt und spricht in dieser Weise nur eine Abteilung, während die übrigen Schüler die Taktzeiten in ihre Hälften zerlegen, indem sie genau taktmäßig kurz und bestimmt sprechen: ta te, ta te, ta te, ta te usw. Beide Abteilungen zusammen:

Abt. I.	ta		ta		ta		ta		ta		ta		usw.		
Abt. II.	ta	te	ta	te	ta	te	ta	te	ta	te	ta				

Nun kann man drei Abteilungen bilden. Während zwei (kleinere) Abteilungen in der zuletzt angegebenen Weise den Takt sprechen, spricht die dritte (größere) Abteilung in entsprechender Weise die Silben der Übung 26. Geht dieses korrekt, dann sprechen alle Schüler den Takt zu Übung 26. Schließlich singt (abwechselnd) eine Abteilung, während die andere den Takt spricht.

Tabelle Nr. 14. [II.]

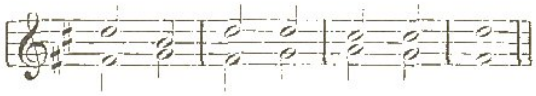
a →	b →	c →		d →	e →	
i7i	i765671	5671765	i	i765	567i	i
i7i	i765	567i	1	i756	56i7	i
i7i	i76 56	567i7	i	i657	57i6	i
i7i	i76567	567i76	i	i675	576i	i
i7i	i76765	567671	i	i567	5i76	i
i7i	i7656 7	567i76	i	i576	5i67	i
i7i	i76567 6	567i767	i			

Vorspiel zu Tabelle Nr. 14.

Diktat zu Nr. 14.

i 7 7 i 5 5 6 6 5 i | i 6 5 6 7 7 5 6 7 i | 5 7 i 7 6 6 i 7 6 5 ‖
i 5 5 5 1 1 3 5 5 i | i 1 3 5 i | i 1 3 2 5 5 6 5 7 5 i | 5 7 i 5 1

Zweistimmige Übung Nr. 11.



i 6 i i 7 7 i.
3 4 3 4 5 4 3.

Schülerheft.

(Anwendung der Taktsprache wie in den vorhergehenden Nummern.)

F-dur. Volksweise.

28) 5 3 3 | 4 2 2 | 1 2 3 4 | 5 5 5 | 5 3 3 | 4 2 2 | 1 3 5 5 | 3 0 |
2 2 2 2 | 2 3 4 | 3 3 3 3 | 3 4 5 | 5 3 3 | 4 2 2 | 1 3 5 5 | 3 0 |

F-dur. Volksweise.

29) 5 4 | 3 0 | 2 3 4 2 | 1 0 | 3 4 5 3 | 2 3 4 2 | 3 4 5 3 |
2 3 4 2 | 5 4 | 3 0 | 2 3 4 2 | 1 0 ‖

F-dur. Kirchenlied.

30) 1 | 3 4 5 5 | 4 3 2 5 | 6 7 i 7 | 6. 5 5 | i 5 6 5 |
4 3 2 5 | 5 3 4 5 | 3 2 1

[Erklärung der Fermate. Die Fermate 𝄐 (das Haltezeichen) deutet an, daß die Dauer der Note, über welcher dies Zeichen steht, in unbestimmtem Maße, je nach dem Charakter der betreffenden Stelle, bald mehr, bald weniger verlängert werden soll. In Kirchenliedern (den sogenannten „Chorälen") deutet die 𝄐 das Ende eines Melodie-Abschnittes an. Hier hat sie keineswegs die Bedeutung eines Verlängerungszeichens!]

D-dur. Kirchenlied.

31) 1 1 5 5 | 4 3 3 2 2 | 5 6 7 i 7 | 6 6 5 0 | i 5 6 5 |
4 3 3 2 2 | 5 5 4 3 | 2 2 1 0

F-dur. Kirchenlied.

32) 1 2 3 3 | 4 5 4 3 3 | 5 5 4 4 3 3 2 2 1 2 3 4 3 2 2 1 .

G-dur. Geistliches Volkslied.

33) 1 2 | 4 3 5 4 3 2 2 3 2 1 2 3 4 3 2 0 2 3 4

| 3 2 2 3 4 | 3 2 1 2 3 5 4 3 2 | 1 0 |

Tabelle Nr. 15. [II.]

a →		b →		c →		d →	
12345, 567i.		i765 54321		1234567i	1	i7654321	i
12345 67i	1	i765 4321	i	12 234567i	1	i7 7654321	i
12345 67	1	i765 432	i	123 34567i	1	i76 654321	i
12345 6	1	i765 43	i	1234 4567i	1	i765 54321	i
12345	1	i765 4	i	12345 567i	1	i7654 4321	i
1234	1	i765	i	123456 67i	1	i76543 321	i
123	1	i76	i	1234567 7i	1	i765432 21	i
12	1	i7	i	1234567 i	1	i765432 1	ii
1234567i	1ii1	i7654321	ii				

e →		f →		g →		h →	
1234567i	i7654321	i765432	12345671	1234567	i7654321	i765432	12345671
1234567i	7654321	i7654321	2345671	1234567	654321	i765432	34567i
1234567	7654321	i765432	2345671	123456	54321	i76543	4567i
1234567	654321	i765432	3456711	12345	4321	i7654	567i
123456	654321	i76543	3456711	1234	321	i765	67i
123456	54321	i76543	456711	123	21	i76	7i
12345	54321	i7654	456711	12	1	i7	i
12345	4321	i7654	567i	123	21	i76	7i
1234	4321	i765	567i	1234	321	i765	67i
1234	321	i765	67i	12345	4321	i7654	567i
123	321	i76	67i	123456	54321	i76543	4567i
123	21	i76	7i	1234567	654321	i765432	34567i
12	1	i7	i	1234567	i7654321	i765432	12345671
1234567i	i7654321	i765432	12345671				

Vorspiel zu Tabelle Nr. 15.

Diktat zu Nr. 15.

1 3 5 6 5 5 6 5 3 1 1 3 2 3 4 4 2 3 2 1 1 3 2 4 3 3 5 6 5 4
4 6 5 3 1 1 3 2 4 3 3 2 4 3 5 5 3 4 2 1 1 i 7 6 5 5 i 5 3 1

Zweistimmige Übung Nr. 12.

Taktübungen: Halbzeitige Verlängerungen und halbzeitige Pausen.

Schülerheft.

34) 1 . 2 3 . 4 5 . 4 3 . 2 1 . 3 5 . 3 1 3 1 0
ta e a te ta e a te ta e a te ta e a te ta e a te ta e a te ta e ta e ta e ru n.

Vorstehende Übung soll an die Wandtafel geschrieben und erklärt werden!

Nr. 34 hat vierzeitigen Takt, denn jeder Takt enthält vier Taktzeiten. Im ersten Takt befinden sich die Noten: ut, re, mi und fa. Das „Ut" füllt die erste Taktzeit und dazu die erste Hälfte der zweiten Taktzeit aus, es dauert also $1^1/_2$ Taktzeiten. Das „Re" bekommt die zweite Hälfte der zweiten Taktzeit, es dauert nur $^1/_2$ Taktzeit. Das „Ut" ist demnach dreimal so lang als das „Re". Das „Mi" nimmt für sich die ganze dritte Taktzeit und die erste Hälfte der vierten in Anspruch, während das „Fa" die letzte Hälfte der vierten Taktzeit bekommt. Auch bei der Tonfolge 3 . 4 ist der erste Ton dreimal so lang als der ihm folgende.

Natürlich müssen diese Verhältnisse mit den Schülern besprochen werden, bevor die betreffende Nummer gesungen wird. Auch wird man sich vergewissern, ob den Schülern die Bedeutung der Schreibweise klar ist, indem man z. B. fragt: „Wieviel und welche Taktzeiten kommen auf die Note „mi" des zweiten Taktes?" Ähnlich der Fragen mehr! Ebenso: „Welche Noten sind zu betonen?" (Die erste Note jeden Taktes hat den Hauptton, aber im vierzeitigen Takt fordert auch die dritte Taktzeit leichte Betonung.) Ähnlich sind auch die folgenden Nummern kurz zu besprechen.

D-dur. Mäßig. Fr. Silcher.

35) 5 . 6 5 4 | 3 . 2 . | 1 2 3 4 3 | 2 . 0 0 | 3 5 6 5 |
| i . 7 6 | 5 4 3 4 5 | 3 . 0 0 |

D-dur. Mäßig. H. Rebholz.

36) 5 5 | i . 7 7 6 | 5 0 5 5 | 6 . 5 5 4 | 3 0 2 3 | 4 5 6 5 4
| 3 4 5 4 3 | 2 4 3 2 | 1 2 3 3 4 | 5 . 3 3 2 | 1 . |

Nr. 36 beginnt mit der dritten Taktzeit, beim Taktzählen mit drei.

37) 1 0 2 0 | 3 0 4 0 | 5 0 4 0 | 3 0 2 0 | 1 0 3 0
ta ru ta ru | ta ru ta ru | ta ru ta ru | ta ru ta ru | ta ru ta ru

5 0 3 0 | 1 .
ta ru ta ru | ta e a e.

D-dur. Mäßig.

38) 1 . 2 3 | 4 . 5 6 | 7 . 6 7 | i . 0 | i . 7 6
ta e a te ta e | ta e a te ta e | ta e a te ta e | ta e a e ru u | ta e a te ta e

5 . 4 3 | 2 . 3 2 | 1 . 0
ta e a te ta e | ta e a te ta e | ta e a e ru u.

D-dur. Lebhaft. Volksweise.

39) 3 . 3 | 5 . 4 3 | 2 . 2 | 2 . 0 | 3 . 3 | 4 5 6 | 6 . .
5 . 0 | 5 . 4 | 3 . 3 | 3 . 2 | 1 . 0 | 1 . 1 | 1 2 3 | 4 . 3
2 . 0 | 3 . 3 | 5 . 4 3 | 3 . . | 2 . 0 | 3 . 5 | 6 . 6
5 6 7 | i . 0 | i 7 6 | 5 . 3 | 2 . 3 2 | 1 . 0

C-dur. Ruhig. z.

40) 1 2 | 3 . 2 3 5 | 2 . 3 4 3 | 4 . 3 4 5 | 3 0 3 5
i . 7 6 5 | 6 . 5 4 3 | 2 . 3 4 5 | 3 1 3 5 | i . 7 6 5
6 . 5 4 3 | 2 3 4 5 6 7 | i 1

Nr. 40 eignet sich sehr zur besonderen Übung guter Bindung. Zu diesem Zweck lasse man die Melodie auf den Vokal a oder o singen; — vorher jedoch erst mit Solmisation!

Tabelle Nr. 16. [II.]

a	b	c	d
123 345 567i	i765 543 321	135i i531	i531 135i
123 345 567i	i765 543 321	135i 531	i531 35i
13 35 5i	i5 53 31	135 531	i53 35i
13 5 i	i5 3 1	135 31	i53 5i
		13 1	i5 i
		135i i531 i1	i531 135i 1

e	f	g	h
135i531	i531135i	13 31 35 53 5i	i5 5i 53 35 31
135 31	i53 5i	13 313 5 535 i	i5 5i5 3 353 1
13 1	i5 i	13 31 5 53 i	i5 5i 3 35 1
135 31	i53 5i	13 1 5 3 i	i5 i 3 5 1
135i531	i5313511		

Vorspiel zu Tabelle Nr. 16.

Diktat zu Nr. 16.

1 3 5 i 1 1 5 3 1 i i 5 3 i 1 i 3 i 3 5 5 i 5 1 3 3 5 i 3 5
i 1 3 1 5 1 i 7 i 5 5 i 3 5 1 5 i 5 6 5 5 3 1 2 1 5 6 5 i 1

Zweistimmige Übung Nr. 13.

Nach Nr. 16. Längeres Diktat zur schriftlichen Wiedergabe.

1 2 3 1 | 5 4 3 5 | 5 6 i 5 | 3 2 5 . | i 7 7 6 | 6 5 5 . | i 7 6 5
| 4 3 3 . | 3 5 3 1 | i 5 3 1 | 2 3 4 5 | 6 5 5 . | 2 3 4 3 | 5 4 3 2
| 1 1 3 5 | i . 1 .

Anmerkung. Dieses Diktat wird zweimal vorgespielt oder auf den Vokal a vom Lehrer vorgesungen. Während die Schüler es zum erstenmale hören, schreiben sie nur die Ziffernoten hin; bei der Wiederholung setzen sie die Taktstriche und Punkte. Selbstverständlich muß beim Vorspielen — wenigstens bei der Wiederholung, wo es sich um das Erkennen des Rhythmus handelt, die erste Note jedes Taktes sehr deutlich betont werden.

Schülerheft.

D-dur. Fr. Th. Stahl.

41) 1 3 5 | i 5 3 | 5 . 5 5 | i 5 3 | 1 3 5 | i 5 3 | 5 . 5 5
i . 0 | 5 . 5 5 | i . 0 | i . 1 i | 5 . 5 5 | 3 . 3 3
| 1 . 0 | 1 . . | 1 . . | 1 . . | . . 0

D-dur. Volksweise.

42) 1 . 3 5 i | 6 1 6 5 . | 4 . 5 3 1 | 2 . 1 0 :‖ 5 5 4 4 | 3 5 3 2 . |
| 5 5 4 4 | 3 5 3 2 . | 1 . 3 5 i | 6 1 6 5 . | 4 . 5 3 1 | 2 . 1 0

D-dur. Gersbach.

43) | 1 3 | 5 3 5 6 5 | 4 2 5 4 | 3 5 4 3 | 2 . 5 6 | 5 2 5 6 |
| 7 5 i | 3 . 4 2 | 1 .

Fr. Th. Stahl.

44) Viers. Kanon. A 1 1 | B 1 3 3 | 3 3 C 5 5 | 5 5 D 1 | 1 0

Fr. Th. Stahl.

45) Viers. Kanon. A 1 1 | B 3 1 3 3 | 5 3 C 5 5 | 5 1 D 1 5 | 1 0

Stahl

46) Viers. Kanon. A 1 2 3 1 | B 3 4 5 . | C 1 1 7 7 | 1 5 | 3 1 D 5 5 | 1 0

Über das Singen von Kanons ist unter Nr. 12 (S. 29) das Nötige gesagt. Der Nummer 44 kann folgender Text untergelegt werden: „Aller Anfang, aller Anfang, aller Anfang ist schwer.“ Nr. 45 kann mit folgendem Text gesungen werden: „Halleluja, Halleluja, steige hoch zu Gott empor!“ Zu Nr. 46 paßt der Text: „Auf ihr Brüder, auf und singt, daß es immer besser, immer besser klingt!“

—

Grundstufe B.

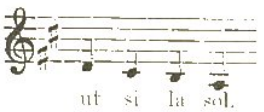
Das nebenstehende Bild der verlängerten Tonleiter wird recht groß an die Wandtafel gezeichnet; oder — was noch zweckmäßiger ist, wir benutzen die Zimmermann'schen Tafeln, um den Kindern das Bild der erweiterten Tonleiter vorzuführen. Zu diesem Zweck hält man Tafel III so auf Tafel II, daß die Stufe 5 (sol) der Tafel III mit der gleichen Stufe der Tafel II zusammenfällt.

Die vier *oberen Stufen* 1 7 6 5 *bilden* die hohe Viertonreihe, die folgenden Stufen 5 4 3 2 1 stellen die bekannte Fünftonreihe dar, welche unseren ersten Treffübungen zugrunde liegt. Die unteren vier Stufen 1 7 6 5 wollen wir die tiefe Viertonreihe nennen.

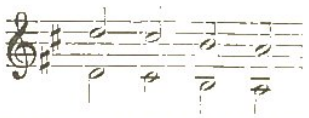
Vorspiel.

Durch das vorstehende Vorspiel soll die Aufmerksamkeit der Schüler erregt und die Tonart festgelegt werden. Nachdem dieses geschehen ist, fordern wir die Schüler auf, die hohe Viertonreihe: 1 7 6 5 zu singen, indem wir auf die entsprechenden Stufen des Leiterbildes zeigen. Dann machen wir darauf aufmerksam, daß man die Tonreihe, welche soeben mit

dem hohen Ut begonnen wurde, auch tief singen kann, indem man mit dem tiefen Ut beginnt. Wir singen oder spielen nun die tiefe Tonreihe vor und lassen dieselbe einigemal nachsingen.



Demnächst singt eine Abteilung die hohe Viertonreihe: $\dot{1}\ 7\ 6\ 5$, während gleichzeitig eine zweite Abteilung die tiefe Viertonreihe $1\ 7\ 6\ 5$ singt, so daß das Tetrachord in Oktaven erklingt.



Die Schüler bemerken, daß die gleichnamigen hohen und tiefen Töne, wenn wir sie gleichzeitig hören, fast wie ein einziger Ton klingen. Wir sagen ihnen, daß man die acht Töne der Tonleiter — also die Töne: $1\ 2\ 3\ 4\ 5\ 6\ 7\ \dot{1}$ — eine Oktav nennt. Nur wenige sehr einfache Übungen genügen, die Schüler zu überzeugen, daß die verschiedenen Oktaven nur Wiederholungen der Tonverhältnisse der einfachen Tonleiter sind. Man braucht zu diesem Zweck die Noten nicht einmal an die Tafel zu schreiben, sondern man sagt zur einen Abteilung: Singt $5\ \dot{1}$! Dann zur anderen Abteilung: Singt $5\ 1$! Nun zusammen!

Ebenso die folgenden kurzen Tonreihen:

$$1 = B \quad \begin{matrix} 5 & \dot{1}\ \dot{2}\ \dot{3}\ \dot{2} & \dot{1}\ \dot{3}\ \dot{5} \\ 5 & 1\ 2\ 3\ 2 & 1\ 3\ 5 \end{matrix} \qquad 1 = E \quad \begin{matrix} 5 & \dot{1}\ 7\ 6\ 5 & \dot{1}\ 5\ \dot{1} \\ 5 & 1\ 7\ 6\ 5 & 1\ 5\ 1 \end{matrix}$$

Diese kleine Übung soll nur zur vorläufigen Orientierung dienen. Viele Lieder, welche den Umfang einer Oktav überschreiten, können jetzt schon mit den Notennamen vom Blatt gesungen werden.

Anmerkung. Die acht aufeinander folgenden Stufen der Tonleiter bilden eine Oktav. C, D, E, F, G, A, H, c sind die Töne der sogenannten großen Oktav; dem entsprechend nennt man die Tonreihe: c, d, e, f, g, a, h, c die kleine Oktav; die nächst höhere Oktav heißt die eingestrichene Oktav, sie wird bekanntlich folgendermaßen bezeichnet: $\bar{c}$, $\bar{d}$, e, f, g, a, $\bar{h}$, c. Darauf folgt die zweigestrichene Oktav usf. Für gewöhnlich fordert man als Umfang für die Baßstimme: F bis $\bar{c}$,

„ „ Tenorstimme: c bis g,

„ „ Altstimme: f bis c,

„ „ Sopranstimme: $\bar{c}$ bis g.

Das Wort Oktav wird auch noch in anderer Bedeutung gebraucht. Manchmal versteht man darunter den Abstand zweier um acht Stufen auseinanderliegender Töne, z. B. 1 und $\dot{1}$ oder 2 und $\dot{2}$, C und c oder g und g; man nennt kurzweg einen höheren Ton die Oktav des gleichnamigen tieferen, oder auch einen tieferen die Oktav des gleichnamigen höheren.

Nachdem die oben angegebenen Vorübungen erledigt sind, sagen wir den Schülern, daß wir jetzt eine Reihe von Übungen der tiefen Viertonreihe vornehmen wollen. Da aber manche Kinder die ganz tiefen Töne nicht gut singen können, und da es ihrer Stimme schaden würde, wenn sie längere Zeit solche tiefen Töne sängen, so wollen wir jetzt den Ton Ut höher nehmen, damit auch die übrigen Töne höher werden. Wir spielen oder singen dann das Vorspiel zu Tabelle Nr. 17 und lassen dann die Fünftonreihe: ut, re, mi, fa, sol einigemal in F-dur singen; ebenso die tiefe Viertonreihe $1\ 7\ 6\ 5$ = ut, si, la, sol. Hieran schließt sich dann die Übung der Tabelle Nr. 17. Bei hohen Tönen soll die Kopfstimme angewendet werden. Im Kapitel XI „Unser Gesangorgan" 6. und 10. Absatz (Seite 107 und 108!) finden sich die hierzu nötigen Erläuterungen.

Vorspiel zu Tabelle Nr. 17.

Tabelle Nr. 17. [III.]

a.

1765 1 51 151
176 1 61 161
17 1 71 171
17 1 17 717
176 1 16 616
1765 1 15 515

b.

5671 5 15 515
567 5 75 575
56 5 65 565
56 5 56 656
567 5 57 757
5671 5 51 151

c.

15
5 567 12345 1
56 67 12345 1
567 712345 1
5671 12345 1
56712 2345 1
567123 345 1
5671234 45 1
56712345 5 1

d.

15
5 54321765 1
54 4321765 1
543 321765 1
5432 21765 1
54321 1765 1
543217 765 1
5432176 65 1
54321765 5 1

e.

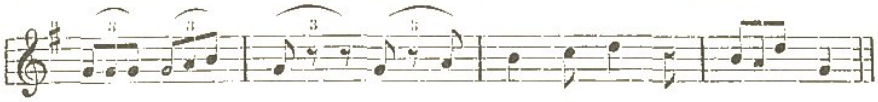
155 6 7 1 2 3 4 5 1
55 56 57 51 52 53 51 55 51
155 4 3 2 1 7 6 5 1
55 54 53 52 51 57 56 55 51

Zweistimmige Übung Nr. 14.

Taktübungen. In gleicher Weise wie die Schüler nach Treffübung 13 (Seite 31) lernten, die Taktzeit in Zweitel zu zerlegen, so lernen sie jetzt auch die Dreiteilung derselben. Die Drittel werden bezeichnet, indem man drei Zeichen unter einen Strich setzt, z. B.

47) | 1 1 1 1 2 3 | 1 0 0 1 0 2 | 3 . 4 5 . 4 | 3 2 5 1
ta te ti ta te ti ta ru u ta ru ti ta e ti ta e ti ta te ti ta e i.

In der gebräuchlichen Notenschrift würde dies Beispiel, falls wir die Viertelnote als Takteinheit betrachten, folgendermaßen aussehen:



Wie man sieht, sind die Viertelnotenwerte in Triolen zerlegt. Beiläufig sei darauf aufmerksam gemacht, daß hier auf diese Weise aus dem Zweivierteltakte der Sechsachteltakt entstanden ist. Ebenso entsteht durch Dreiteilung der einzelnen Taktzeiten aus dem Dreivierteltakt der Neunachtel- und aus dem Viervierteltakt der Zwölfachteltakt.

Das obige Beispiel in Ziffernschrift enthält im ersten Takte sechs Noten. Je drei Ziffernoten stehen unter einem Strich. Jede einzelne Ziffernote hat den Wert einer Drittel-Taktzeit. Ebenso gilt aber auch jede einzelne Null im zweiten, sowie jeder Punkt im dritten Takte eine Dritteltaktzeit. Das erste Drittel einer Taktzeit wird in der Tondauersprache „ta", das zweite Drittel „te" und das dritte Drittel „ti" genannt; ein Punkt auf dem ersten Drittel heißt „a", auf dem zweiten „e" und auf dem dritten „i". *Allgemeines Gesetz: Wenn ein (musikalischer) Satz eine oder mehrere Zeiten enthält, die in Drittel zerlegt sind, so werden alle Zeiten als durch drei geteilt betrachtet; es werden drei Kehlbewegungen auf jeden Schlag gemacht.*

| 5 . = 5 . . . . .
ta e i, a e i.

Die praktische Ausführung unseres Beispiels gestaltet sich nun etwa in folgender Weise.

Wir teilen zunächst unsere Schüler in zwei Abteilungen. Eine Abteilung spricht in langsamem Tempo den zweizeitigen Takt:

ta ta ta ta	ta ta	ta ta	usw.
Nach einigen Takten spricht zunächst der Lehrer die Triolen dazu:	tateti, tateti	tateti, tateti	usw.
und bald mit ihm die zweite Abteilung:	tateti, tateti	usw.	

Dazu mögen sämtliche Schüler den zweizeitigen Takt durch Handbewegung markieren. Dieselbe Übung wird auch in schnellerem Tempo ausgeführt. Nun wird das Übungsbüchlein zur Hand genommen. Bei den Übungen Nr. 46 bis Nr. 50 spricht abwechselnd eine Abteilung den Takt, *während die andere singt.*

48) 1 1 1 3 3 1 | 3 3 5 5 5 5 5 5 6 7 | 1 3 5 1
ta te ti ta te ti ta te ti ta e i ta etc.

49) 1 . 1 3 . 1 | 3 . 5 5 | 5 . 5 6 . 5 | 1 . 5 1
ta e ti ta e ti ta e ti ta e i ta etc.

50) 1 1 2 3 3 4 | 5 4 3 2 | 5 0 6 7 0 5 | 1 5 3 1

51) 1 0 2 3 0 0 5 3 1 2 | 5 0 0 5 6 7 1 3 5 1
ta ru ti ta ru u ta te ti ta e i ta ru u ta te ti ta te ti ta e i.

Diabelli.

52) 3 5 4 3 2 4 3 2 1 . 1 1 2 3 3 2 3 5 4 3 2 4 3 2
1 . 3 2 . 5 1 . 0 0 2 3 2 1 | 2 5 2 . 4 3 2 1
2 . 3 5 4 3 2 4 3 2 1 . 3 2 . 5 1 . . 0

Tabelle Nr. 18. [II u. III.]

a

i765 543 321 1765
i765 543 321 1765
i5 53 31 15
i5 3 1 5

b

5671 123 345 567i
5671 123 345 567i
51 13 35 5i
51 3 5 i

c

i5315513 5i
i5315 135i
i531 135i
i531 35i
i53 35i
i53 5i
i5 i
i5315513 5i51

d

5135i i5315
5135i 5315
5135 5315
5135 315
513 315
513 15
51 5
5135i i53151

e

i5315135i
i531 35i
i53 5i
i5 i
i53 5i
i531 35i
i5315135i

f

5135i5315
5135 315
513 15
51 5
513 15
5135 315
5135i53151

g

i5 5i 53 35 31 13 15
i5 5i5 3 353 1 131 5
i5 5i 3 35 1 13 5
i5 ,i 3 ,5 1 ,3 5,

h

51 15 13 31 35 53 5i
51 151 3 313 5 535 i
51 15 3 31 5 53 i
51 ,5 3 ,1 5 ,3 i,

Vorspiel zu Tabelle Nr. 18.

Diktat zu Nr. 18.

1 5 1 5 1 1 5 1 3 5 1 3 1 5 1 | 1 3 5 5 1 | 5 3 5 i 1 i 5 5 5 1
1 5 3 5 1 1 i 5 3 1

Schülerheft.

Nach einer Volksmelodie.

53) 3 4 3 4 | 5 i 1 2 . 2 3 4 3 2 . 0 3 4 3 4 5 i

3 2 3 2 1 . 0 5 5 . 4 2 3 4 5 . 3 1 . 5 5 . 4 2 3 4

5 . 3 1 0 5 6 5 4 1 7 6 5 . 3 1 . 5 5 6 5 5 4 3

3 2 0 0 3 4 3 4 5 i 1 . 1 2 . 2 | 3 4 3 2 . 0

| 3 4 3 4 | 5 6 7 i 1 7 6 5 4 2 1 0

NB. Absichtlich enthält die Notierung geringe Abweichungen von der Volksmelodie.

3. a

54)
5 . . . . . .
3 . . . . . .
1 . . . . . .

1. a — o u a .
2. a o i a .

55)
i . . | . . . . . .
5 . . . . . .
3 . . . . . .
1 . . . . . .

1. a o u a .
2. a o i a .
3. a

56)
3 . . . . . .
1 . . . . . .
5 . . . . . .
1 . . . . . .

1. a — o u a .
2. a o i a .
3. a

Die Crescendo- und Decrescendo-Zeichen in den Nummern 54, 55 und 56 sollen zunächst unberücksichtigt bleiben. Diese drei- und vierstimmigen Übungen sollen anfangs mit Notennamen, dann auf den Vokal a in gleichbleibender Tonstärke piano gesungen werden. Dabei sind die Schüler beständig anzuhalten, auf den Wohlklang des Akkordes zu lauschen. Wie schon bei den Vorübungen (Seite 3) hervorgehoben wurde, ist die tonreine Ausführung des Durdreiklanges die unbedingte Voraussetzung des „Reinsingens" überhaupt. Deshalb sollen die einfachen Übungen Nr. 54, Nr. 55 und Nr. 56 von jetzt recht oft mit stets lauschenden Ohren*) gesungen werden. Der Wohlklang tritt am schönsten hervor, wenn der Akkord auf den klaren Vokal „a" gesungen wird. Abwechselnd lasse man zunächst piano, dann pianissimo, dann mezzoforte, ausnahmsweise auch einmal forte singen. Erst dann, wenn der Akkord in reinem Klange auf

*) D. h. die Schüler sollen stets durch ihr Gehör kontrollieren, ob sie den einzelnen Ton rein und klangschön singen.

den Vokal „a“ ausgeführt wird, gehe man dazu über, die unter die Noten gesetzten Vokale ohne Unterbrechung, so wie die schriftliche Darstellung es andeutet, singen zu lassen: „a—o—u—a“, dann „a—e—i—a“. Jeder Vokal wird ruhig und klar einen Takt (drei Schläge) lang ausgehalten; mit dem Anfange des folgenden Taktes geht er plötzlich in den folgenden Vokal über, ohne vorher irgendwie abzusetzen. Auch diese Übung ist höchst wichtig für die schöne Aussprache der Vokale. Hierüber ist unter Nr. 3, Seite 12 das Nötige gesagt worden.

Nicht zweckmäßig wäre es, alle diese und weitere Übungen der Nummern 53 bis 55 unmittelbar nacheinander anstellen zu wollen. Man gehe mit den Treffübungen weiter und lasse nach jeder derselben einige mehrstimmige Akkordübungen anstellen. Klingen die Akkorde auch bei dem Vokalwechsel „a—o—u—a, a—e—i—a“ ganz rein, dann kann man dazu übergehen, das Crescendo ——<—— und Decrescendo ——>—— zu üben. Vor der Intonation muß für Luftvorrat gesorgt, also tief Luft eingeatmet werden. Ganz allmählich muß der Ton vom pp zum f anschwellen, — ganz allmählich muß er vom f durch mf, p, pp, ppp verklingen. Das bedarf bis zu guter Ausführung vieler Übung.

Tabelle Nr. 19. [II u. III.]

a	b
i̇76 654 432 217 7̣6̣5̣	5̣6̣7̣ 7̣12 234 456 67i̇
i̇76 654 432 217 7̣6̣5̣	5̣6̣7̣ 7̣12 234 456 67i̇
i̇6 64 42 27 7̣5̣	5̣7̣ 7̣2 24 46 6i̇
i̇6 4 2 7̣ 5̣	5̣7̣ 2 4 6 i̇

c	d	e	f
i̇6427̣5̣5̣7̣246i̇	5̣7̣246i̇i̇6427̣5̣	i̇6427̣5̣7̣246i̇	5̣7̣246i̇6427̣5̣
i̇6427̣5̣ 7̣246i̇	5̣7̣246i̇ 6427̣5̣	i̇6427̣ 246i̇	5̣7̣246 427̣5̣
i̇6427̣ 7̣246i̇	5̣7̣246 6427̣5̣	i̇642 46i̇	5̣7̣24 27̣5̣
i̇6427̣ 246i̇	5̣7̣246 427̣5̣	i̇64 6i̇	5̣7̣2 7̣5̣
i̇642 246i̇	5̣7̣24 427̣5̣	i̇6 i̇	5̣7̣ 5̣
i̇642 46i̇	5̣7̣24 27̣5̣	i̇64 6i̇	5̣7̣2 7̣5̣
i̇64 46i̇	5̣7̣2 27̣5̣	i̇642 46i̇	5̣7̣24 27̣5̣
i̇64 6i̇	5̣7̣2 7̣5̣	i̇6427̣ 246i̇	5̣7̣246 427̣5̣
i̇6 i̇	5̣7̣ 5̣	i̇6427̣5̣7̣246i̇	5̣7̣246i̇6427̣5̣1
i̇6427̣5̣5̣7̣246i̇5̣1	5̣7̣246i̇i̇6427̣5̣1		

Vorspiel zu Tabelle Nr. 19.

Diktat Nr. 19.

1 5 3 5 1 | 1 6 4 6 1 | 1 6 4 1 5 | 1 6 4 3 5 | 1 7 1 5 | 1 7 1 5

5 7 2 1 5 | 5 1 3 1 7 | 5 7 2 2 4 3 | 5 7 2 4 6 5 1

Schülerheft.

57) Zweist. Kanon. D-dur. A 1 3 5 5 B 1 1 7. 6 6 5. 4 4 3 3 2 2 1.

4 4 3 3 6 6 5. 4 4 3 3 2 2 1. 0 0 0 0 Stahl, Singsch.

58) Dreist. Kanon. D-dur. A 5 6 7 1 B 7 6 5. 3 4 2 3 5 4 3. 1. 1. 1. 1. Stahl, Singsch.

59) Vierst. Kanon. G-dur. A 5 5 3 1 B 7 2 1 3 C 2 4 3 5 | D 5 7 1 5 Stahl, Singsch.

60) Dreist. Kanon. D-dur. A 1. 2. 3. 1. 4 4 3 3 2 2 1. 3. 4.

5. 3. 6 6 5 5 4 4 3. | C 5. 7. | 1. 1.

1 1 1 1 $\overline{1\ 7}$ $\overline{6\ 7}$ 1. B St., Singsch.

61) Vierst. Kanon. C-dur. A 5 $\overline{6\ 5}$ $\overline{6\ 7}$ 1 5 | $\overline{6\ 5}$ $\overline{6\ 7}$ 1 B 1 4. 3. 2. 1 1

6. 5. 4. 3 D 1 $\overline{1\ 7}$ $\overline{1\ 2}$ 3 1 $\overline{1\ 7}$ $\overline{1\ 2}$ 3 Stahl, Singsch.

Wiederholung der Nummern 54, 55 und 56 des Übungsheftchens.

Tabelle Nr. 20. [II.]

a →	b →	c →	d →
13531	53135	13 343 35 565	565 53 343 31
1353	5313	13 43 5 65	565 3 43 1
1351	5315	1 43 5 65	565 43 1
1315	5351	1 43 65	56 43 1
1531	5135	1 4 65	56 4 1
1535	5131		
1513	5153		

[III.]

e				f			
1 7 1	1 2	2 3	3 5	5 3	3 2	2 1	1 7 1
1 7 1	2	2 3	3 5	5 3	3 2	2	1 7 1
1 7 1	2		3 5	5	3	2	1 7 1
1 7 1	2		5	5		2	1 7 1
1 7	2		5	5		2	7 1

Vorspiel zu Tabelle Nr. 20.

Diktat zu Nr. 20.

3 5 3 1 1 3 4 4 1 1 4 6 4 6 1 4 6 4 1 1 4 6 5 1 1 3 1 4 1 5
1 2 1 3 1 4 1 3 5 6 6 1 3 6 5 1 1 3 6 4 3 1 7 7 1 2 1 7 2 5
5 2 7 1 3 3 5 2 7 5 7 2 5 5 1 3 5 5 6 4 1 5 2 2 7 1
5 4 2 7 1 1 3 6 5 . 4 2 1

Schülerheft.

62) Viervk. Kanon. G-dur. A 1 2 1 2 7 1 3 B 4 3 4 5 3 5 C 5 5 5 1 5 5 1 D St., Singsch.

63) D-dur. A 1 2 3 3 | 3 2 1 . | B 3 4 5 5 5 4 3 . | C 5 . 5 i i 7 i .

64) D-dur. A 1 . 2 3 4 3 2 1 . B 3 . 4 5 6 | 5 4 3 . C i . i . i . i .

65) G-dur. A 3 . 3 | 1 3 6 5 4 2 B 3 . 0 5 5 i 3 . i | 7 . 6 7 i . 0

Wiederholung der Nummern 54, 55 und 56 des Schülerheftes.

Tabelle Nr. 21. [II u. III.] (Aus dem Übungsheft zu singen. Nr. 66.)

a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	m
13531	14641	13531	7 2 5 2 7	13531	1	5 3 1 5 3	6 4 1 4 6	5 3 1 3 5	5 2 7 2 5	5 3 1 3 5	1
1353	1464	1353	7 2 5 2	1353	1	5 3 1 3	6 4 1 4	5 3 1 3	5 2 7 2	5 3 1 3	1
1351	1461	1351	7 2 5 7	1351	1	5 3 1 5	6 4 1 6	5 3 1 5	5 2 7 5	5 3 1 5	1
1315	1416	1315	7 2 7 5	1315	1	5 3 5 1	6 4 6 1	5 3 5 1	5 2 5 7	5 3 5 1	1
1531	1641	1531	7 5 2 7	1531	1	5 1 3 5	6 1 4 6	5 1 3 5	5 7 2 5	5 1 3 5	1
1535	1646	1535	7 5 2 5	1535	1	5 1 3 1	6 1 4 1	5 1 3 1	5 7 2 7	5 1 3 1	1
1513	1614	1513	7 5 7 2	1513	1	5 1 5 3	6 1 6 4	5 1 5 3	5 7 5 2	5 1 5 3	1

Vorspiel zu Nr. 21.

Diktat zu Nr. 21.

1 5 3 1 4 1 4 6 4 3 1 4 6 4 5 1 5 3 1 6 1 5 3 1 7 5 2 7 2 3

5 2 7 2 1 5 2 7 5 1

Die Tabelle Nr. 21 kann statt von der Wandtafel aus dem Schülerheft geübt werden. Hier findet sich dieselbe als Nr. 66.

Tabelle Nr. 22. [III.] (Nach der Wandtafel zu singen.)

a	b	c	d	e	f
13151	51315	565 51 13 343	343 31 15 565	51 171 121	121 171 15
1315	5131	565 51 3 43	343 15 565	51 171 21	121 71 15
1351	5135	565 1 3 43	343 1 565	51 71 21	121 71 5
1353	5153	565 1 43	343 1 65	51 7 21	12 71 5
1513	5315	56 1 43	34 1 65	5 7 21	12 7 5
1531	5313				
1535	5351				

Vorspiel zu Tabelle Nr. 22.

Diktat zu Nr. 22.

1 5 1 3 5 | i 5 3 1 5 | 1 5 3 5 i | 1 5 3 1 5 | 5 3 1 3 5 | 5 3 1 3 i

i 3 5 1 3 | i 3 5 5 1

Vorzunehmen sind die Nummern 54, 55 und 56 des Schülerheftes!

Tabelle Nr. 23. [III.] (Aus dem Übungsheft zu singen. Nr. 67.)

a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	m
13151	14161	13151	72757	13151	1	51315	61416	51315	57275	51315	1
1315	1416	1315	7275	1315	1	5131	6141	5131	5727	5131	1
1351	1461	1351	7257	1351	1	5135	6146	5135	5725	5135	1
1353	1464	1353	7252	1353	1	5153	6164	5153	5752	5153	1
1513	1614	1513	7572	1513	1	5315	6416	5315	5275	5315	1
1531	1641	1531	7527	1531	1	5313	6414	5313	5272	5313	1
1535	1646	1535	7525	1535	1	5351	6461	5351	5257	5351	1

Schülerheft Nr. 67.

Vorspiel zu Tabelle Nr. 23.

Diktat zu Nr. 23.

1 3 1 5 1 | 1 4 1 6 1 | 1 3 1 5 6 | 1 3 5 1 7 | 7 2 7 5 1 | 5 7 2 7 6

6 5 7 2 1 | 5 7 5 2 1

Tabelle Nr. 24. [II.] (Nach der Wandtafel zu singen.)

a	b	c	d	e	f
i5351	5i535	i5 565 53 343	343 35 565 5i	i7i i5 53 32	23 35 5i i7 i
i535	5i53	i5 65 3 43	343 35 65 i	i7i i5 3 32	23 5 5i i7 i
i53i	5i35	i5 65 43	343 5 65 i	i7i 5 32	23 5i i7 i
i5i3	5ii3	i5 6 43	343 65 i	i7 5 32	23 5i 7 i
i35i	535i	i 6 43	34 65 i	i7 5 2 2	5 7 i
i353	53i5				
i3i5	53i3				

Vorspiel zu Tabelle Nr. 24.

Diktat zu Nr. 24.

1 3 5 i 1 1 3 5 3 2 1 3 5 3 4 | 1 3 5 i 3 3 5 i 5 4 3 5 i 5 6 |
6 i 6 4 3 3 5 4 2 1

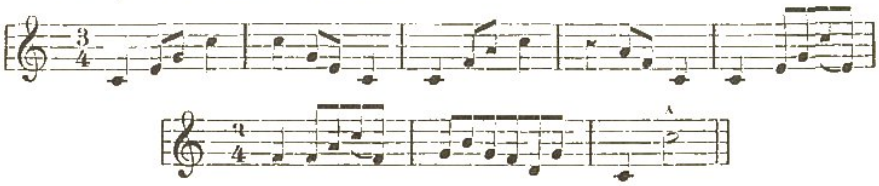
Vorzunehmen sind die Nummern 54, 55 und 56 des Schülerheftes. — Vokalwechsel! Eventuell auch Crescendo und Decrescendo — —.

Tabelle Nr. 25. [II.] (Schülerheft Nr. 68.)

a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	m
i535i	i646i	i535i	75257	i535i	i 5i535	6i646	5i535	57525	5i535	i
i535	i646	i535	7525	i535	i 5i53	6i64	5i53	5752	5i53	i
i53i	i64i	i53i	7527	i53i	i 5i35	6i46	5i35	5725	5i35	i
i5i3	i6i4	i5i3	7572	i5i3	i 5i3i	6i4i	5i3i	5727	5i3i	i
i35i	i46i	i35i	7257	i35i	i 535i	646i	535i	5257	535i	i
i353	i464	i353	7252	i353	i 53i5	64i6	53i5	5275	53i5	i
i3i5	i4i6	i3i5	7275	i3i5	i 53i3	64i4	53i3	5272	53i3	i

Schülerheft Nr. 68.

Vorspiel zu Tabelle Nr. 25.



Diktat zu Treffübungen 25.

i 5 3 5 i i 6 4 6 i | i 5 3 5 5 5 7 5 2 5 | 5 7 2 7 5 5 i 6 4 3
i 5 3 · 2 5 7 7 5 i 5 1

Rhythmische Übungen,

welche mit den sechs untersten Zeilen der Nummern 66, 67 und 68 des Übungsheftchens, sowie mit allen Nummern, die ähnlich geordnet sind, vorgenommen werden können.

1. Jede Note werde 4 Taktzeiten hindurch ausgehalten, z. B. 1 ... 3 ...
2. „ „ „ 3 „ „ „ „ „ 1.. 3..
3. „ „ „ 2 „ „ „ „ „ 1. 3. 5. 3.
4. „ „ „ 1 „ „ „ „ „ 1353 1464

Zu Nr. 4. Nach dem 1 in den Kolonnen f und m wird eine Pause von 3 Schlägen gemacht.

5. Nach jeder Note 3 Schläge Pause, z. B. 1000 3000 5000 3000 usw.
6. „ „ „ 2 „ „ „ „ 100 300 500 300 usw.
7. „ „ „ 1 „ „ „ „ 10 30 50 30 usw.
8. Die erste Note werde zwei, die folgende nur eine Taktzeit hindurch ausgehalten, z. B. 1 . 3 | 5 . 3 1 . 4 6 . 4 usw.
9. Die erste 1, die zweite 2 Taktzeiten: 1 3 . 5 3 . 1 4 . usw.

Zu 8 und 9. Nach dem 1 in der 6. und 12. Kolonne wird eine Pause von 2 Schlägen gemacht.

10. Auf jeden Schlag kommen zwei Noten $\overline{13}\ \overline{53}$ $\overline{14}\ \overline{64}$ usw. Bei Kolonne 6 und 12 eine Taktzeit Pause.
11. Die zwei ersten Noten jeden Taktes = 1 Taktzeit, jede der folgenden = 1 Taktzeit, z. B. $\overline{13}$ 53 $\overline{14}$ 64 usw.
12. Die beiden mittleren Noten auf einen Schlag: 1 $\overline{35}$ 3 1 $\overline{46}$ 4 usw.
13. Die beiden letzten Noten auf einen Schlag: 13 $\overline{53}$ 14 $\overline{64}$ usw.

Zu 11, 12, 13. In Kolonne f und m zwei Schläge Pause.

14. Verlängerung um $^1/_2$ Taktzeit, z. B.: 1 . $\overline{3}$ 5 . $\overline{3}$ usw.
15. Nach jeder Note $^1/_2$ Taktzeit Pause: $\overline{10}$ $\overline{30}$ $\overline{50}$ $\overline{30}$ usw.
16. Vor „ „ $^1/_2$ „ „ $\overline{01}$ $\overline{03}$ $\overline{05}$ $\overline{03}$ usw.
17. Die drei ersten Noten auf einen Schlag: $\overline{135}$ 3 usw.
18. „ „ letzten „ „ „ „ 1 $\overline{353}$ usw.
19. *Verlängerung um ein Drittel:* $\overline{1 . 3}$ $\overline{5 . 3}$ usw.
20. „ „ „ „ „ $\overline{13 . 53 .}$ usw.
21. Zwei Drittel Pause, z. B.: $\overline{100}$ $\overline{300}$ usw.
22. Ein „ „ „ „ $\overline{103}$ $\overline{503}$ usw.
23. „ „ „ „ „ $\overline{013}$ $\overline{053}$ usw.

Die in Kolonne f und m nötigen Pausen sind leicht zu setzen.

Die Übungen lassen sich noch vermehren; die mitgeteilten Beispiele zeigen aber zur Genüge, wie die Nummern 66, 67, 68 und ähnliche auch

in rhythmischer Beziehung benutzt werden können. Selbstredend sollen *nicht an jeder Nummer alle möglichen Übungen vorgenommen werden.* Wenn eine Übung gut geht, so nehme man zu der folgenden Zeile wieder eine andere. Der Lehrer wähle nach Zeit und Umständen und nach dem Standpunkte der Schüler. Daß die Berücksichtigung der Rhythmik bei den Treffübungen diesen bei den oft notwendigen Wiederholungen einen neuen Reiz verleiht, ist klar. Jede Übung kann von oben nach unten, von links nach rechts und dabei in verschiedenem Rhythmus durchgenommen werden; auch hindert uns nichts, dynamische Übungen ( ) mit jeder Nummer zu verbinden. Bei jeder Wiederholung derselben Sache doch wieder etwas Neues, die Aufmerksamkeit Anregendes! So muß es sein!

V. Leiterfremde Töne.

Nachdem die Treffübungen bis einschließlich Nr. 25 geübt sind, können unsere Schüler die wichtigsten leitereigenen Tonschritte treffen. Man wird von jetzt an keine Lieder mehr nach dem Gehör (Vogelorgelmethode) einüben, sondern die Schüler studieren die Melodie selbst ein. Sofern keine leiterfremden Töne vorkommen, werden die Sänger weitaus die meisten Tonschritte sofort treffen. Sollte ein Schritt vorkommen, der seither noch nicht besonders geübt worden ist, wie z. B. 6—2, so wird das Intervall leicht gewonnen, indem man von 6 an abwärts bis 2 die Tonleiter singen läßt: |: 6 5 4 3 2 2 2 :| 6 2 6 2 6 2 .

Damit die so häufig vorkommenden leiterfremden Töne uns bei der Auswahl der zu übenden Lieder nicht mehr hinderlich sind, nehmen wir vor der Fortsetzung der Treffübungen in leitereigenen Tönen einige Übungen der am häufigsten vorkommenden leiterfremden Töne vor. Die Nummern 69, 70 und 71 des Schülerheftchens bieten hierzu Gelegenheit.

Schülerheft.

F-dur. Kirchenlied.

69) 0 5 3 5 | 6 5 4 3 | 2 . 1 3 | 2 1 2 3 | 4 3 2 . :

0 2 2 2 | 3 5 5 4 | 5 . 0 5 | 3 1 6 4 | 3 2 1 .

Die schräg durchstrichene Ziffernote 4 in Nr. 69 bezeichnet einen leiterfremden Ton. Der Schrägstrich ⁄, welcher durch die Note gezogen ist, steigt nach rechts (in der Schreibrichtung) empor. Dadurch soll angedeutet werden, daß statt des fa ein höherer Ton genommen werden soll, jedoch nicht der Ton sol, sondern ein Ton, welcher zwischen fa und sol liegt. (Der nach rechts aufsteigende Strich bedeutet also dasselbe, wie in der gebräuchlichen Notenschrift das Zeichen ♯ vor der Note.) Wir nennen den Ton, der durch Erhöung des fa entsteht: „fä".

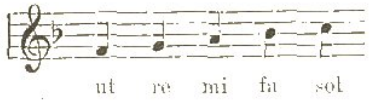
In Nr. 69 kommt die Tonfolge 5 4 | 5 . . vor. Diese Tonfolge üben wir, bevor die Nummer von vorne an durchgesungen wird. Man

merke: Jede erhöhte Stufe stellt mit der zunächst darüber liegenden dieselbe Weise dar, wie das si (7) mit dem ut (i). Also 4 5 klingt gerade so wie 7 i, wenn wir nun in einem Falle das fä in derselben Tonhöhe anstimmen, wie im andern Falle das si. Die Tonfolge 5 4 5 muß also gerade so klingen, wie i 7 i, wenn wir nur das ut gerade so hoch anstimmen, wie vorher das sol.

Praktische Einübung.

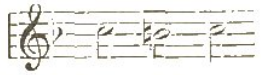
Nr. 69 ist in F-dur zu singen. Wir geben deshalb den Ton f als ut an.

Singt: ut, re, mi, fa, sol! Die Schüler singen:



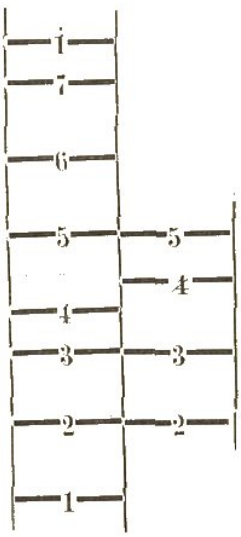
Singt noch einmal: sol!
Wiederholt denselben Ton auf den Laut: a!
Singt nochmals denselben Ton — aber nennt ihn: ut!
Singt von diesem Tone aus: ut si ut!

Singt genau auf dieselbe Weise: 5 4 5



Eine Abteilung singt jetzt wiederholt (viermal): sol fä sol, sol fä sol usw.
Eine 2. Abt. sing in derselben Tonhöhe dazu: ut si ut, ut si ut usw.

Nach dieser kleinen Vorübung singen unsere Schüler die Melodie Nr. 69 vom Batt.



Nunmehr können wir unsern Schülern eine Erklärung der Begriffe: „Ganzton" und „Halbton" geben. Nebenstehende Figur wird an die Wandtafel gezeichnet. Indem wir auf die betreffenden Stufen zeigen, sagen wir den Schülern etwa:

Den Unterschied zwischen sol und fa nennt man einen Ganzton. Man sagt: fa ist um einen Ganzton tiefer als sol. Die Tonleiterstufe fa — sol beträgt einen Ganzton. Ebenso betragen die Stufen 1—2, 2—3, 5—6 und 6—7 je einen Ganzton; mi und fa (3—4) aber, sowie si und ut (7—i) sind je um einen Halbton von einander entfernt. Auch der Schritt sol fä (5—4) beträgt einen Halbton, ebenso fä fa (4—4), während fä mi (4 3) natürlich einen Ganzton darstellt. An der Figur sehen wir auch, daß die Reihe 5 4 3 2 ganz dieselben Tonverhältnisse darstellt, wie die Reihe i 7 6 5, nämlich: Halbton, — Ganzton, — Ganzton. Die Reihe 5 4 3 2 klingt deshalb genau wie i 7 6 5, wenn wir nur das sol der ersten Tonreihe in derselben Tonhöhe anstimmen wie das ut der zweiten Tonreihe. Selbstverständlich klingen auch die

Umkehrungen der beiden Reihen genau gleich. Also 2 3 4 5 klingt gerade so wie 5 6 7 i unter der Voraussetzung, daß die erste Note der zweiten Reihe: 5 in derselben Tonhöhe angestimmt wird, wie die entsprechende *Note 2 der ersten Reihe.*

Diese Überlegung gibt uns ein Mittel in die Hand, Modulationen (Übergänge aus einer Tonart in die andere) leicht auszuführen. Sehen wir uns doch noch einmal die Melodie Nr. 69 an.

C-dur.

0 5 3 5 | 6 5 4 3 2 . 1 3 2 1 2 3 4 3 2 . :| 0 2 2 2

3 5 5 4 5 . . 5 3 1 6 4 3 2 1 .

Die Stelle: 0 2 2 2 3 5 5 4 5 . . 5 3 1 usw. können wir auch folgendermaßen aufschreiben:

0 2 (2=5) 5 6 i i 7 i . . (i=5) | 3 1 usw.

Hier sehen wir im ersten Takt in Klammer die Zeichen (2=5). Beide Ziffern bedeuten nur einen Ton, auch nur eine Taktzeit. (Sie stehen eben an Stelle des zweiten re in der ersten Schreibweise.) Man nennt diese Bezeichnungsweise: „Wechselziffer". Bei der Ausführung singt man die Note re ganz kurz (nach Art eines kurzen Vorschlags), und gleich hinterdrein auf dieselbe Tonhöhe sol. Um jedem Mißverständnis vorzubeugen, stehe hier dasselbe Beispiel in Noten und darunter in beiderlei Ziffernotierung.

0 2 2 2 | 3 5 5 4 | 5 . . 5 | 3 1 6 4 | 3 2 1 .

re re re mi sol sol fa sol sol mi ut la fa mi re ut .

0 2 (2=5) 5 | 6 i i 7 | i . . (i=5) | 3 1 6 4 | 3 2 1 .

re re sol sol | la ut ut si | ut (ut sol) mi ut la fa mi re ut .

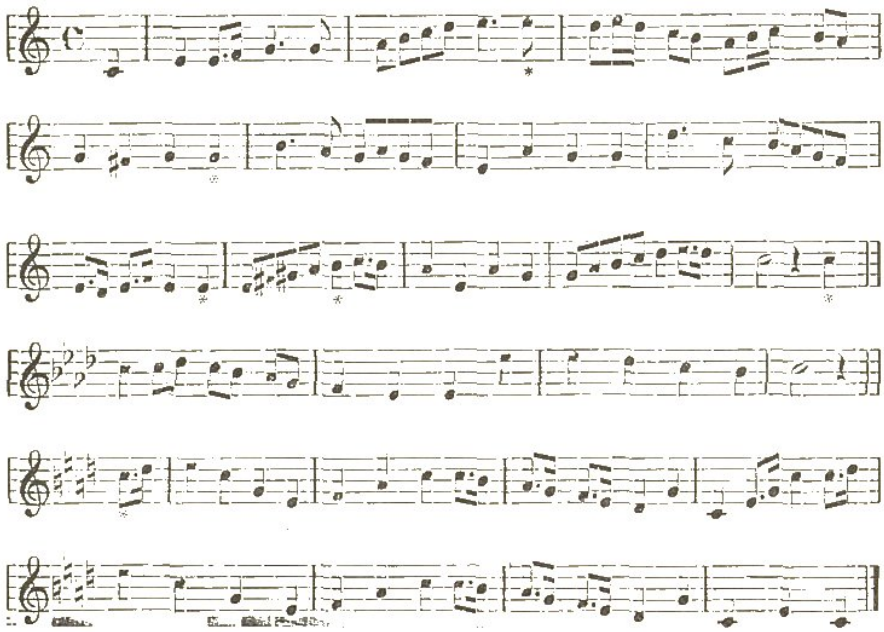
u—ol

Bei schneller Ausführung kann das (ut—sol) zweckmäßig in (u—ol) zusammengezogen werden.

Die Wechselziffer kann (mit bestem Erfolg!) überall da angewandt werden, wo schwierige Modulationen zu überwinden sind. Durch die Wechselziffer wird es möglich, daß ein Schüler, der von Ausweichungen, von Kreuzen und Be'n noch nichts weiß, mit seinen sieben Noten sehr schwierige Modulationen singen kann. In Ziffernmusikalien findet man sehr häufig die Wechselziffer angewandt.

Zur Anwendung der Wechselziffer.

Marschtempo. Z.



An den mit einem Stern * bezeichneten Stellen der vorstehenden Melodie ist in der folgenden Ziffernotierung derselben Melodie die Wechselziffer angewendet.

Anwendung der Wechselziffer.

F. C. Marschtempo.

70) 1 | 3 3 3 · 4 5 . 5 | 6 7 i 2 3 . (3=6) | 5 6 5 4 3 | 2 3 4 3 2 |

1 | 1 7 1 (1=5) | 7 . 6 5 6 5 4 | 3 6 5 5 | 2 . i 7 6 5 4 |

3 . 2 3 . 4 3 (3=5) 5 6 7 i (2=7) i . 7 | 6 3 6 5 | 5 6 7 i 2 3 . 2 |

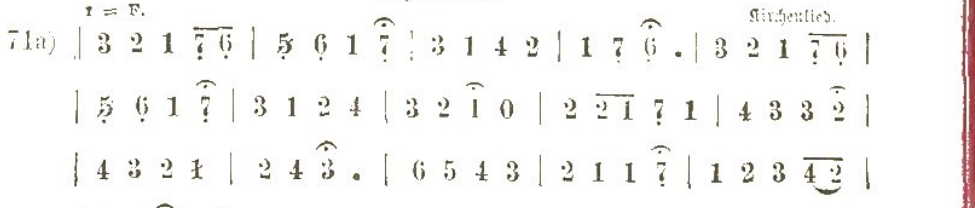
1 . 0 (i=3) 3 3 4 3 2 i 7 | 6 5 5 5 | 5 4 3 2 | 3 . 0 (3=i) . 2 |

3 i 5 3 | 4 6 i i . 7 | 6 . 5 4 . 3 2 5 | 1 3 . 5 i i . 2 | 3 i 5 3 |

4 6 i i . 7 | 6 . 5 4 . 3 2 5 | 1 3 1

Schülerheft.

71a) 1 = F. Kirchenlied.



In Nr. 70 finden wir die Tonschritte 6 ♭5 6 (la — schä — la) sowie auch 2 ♯1 2 (re — tä — re). (Das erhöhte sol nennen wir also „schä“ und das erhöhte ut nennen wir „tä“.) — Erinnern wir uns der Regel: Jede erhöhte Tonstufe stellt mit der zunächst darüber liegenden dieselbe Weise dar, wie das si mit dem ut.

6 ♭5 6 und 2 ♯1 2
la schä la „ re tä re

sind also in gleicher Weise wie sol — fä — sol nach der Melodie ut si ut zu üben.

Die Schüler singen den Anfang der Melodie Nr. 69 bis zum Tone 6 also nur den ersten Takt: 3 2 1 $\overline{7\,6}$ . . . Den letzten Ton 6 mögen sie lang anhalten. Dann wechseln sie auf demselben Tone den Namen in dieser Weise: 3 2 1 $\overline{7\,6}$ | . (6 = 1) 7
mi re ut si la ut si

Danach zunächst in ganz langsamem Tempo: 3 2 1 $\overline{7\,(6 = 1)}$ 7
mi re ut si lut si

La und ut sind hier der raschen Ausführung halber in lut zusammengezogen. Nachdem $\overline{7\,(6 = 1)}$ 7 (= si lut si) einigemal wiederholt ist, wird nach derselben Weise gesungen: $\overline{7\,6}$ | ♭5 (= si la schä). In gleicher Weise kann die in demselben Liede vorkommende Tonfolge 3 2 ♯1 (mi — re — tä) geübt werden. Also 3 (2 = 1) 7
mi re = ut si
mi rut si

Dann nach derselben Weise: 3 2 ♯1
mi re tä.

Auf diese Art lernen unsere Schüler die leiterfremden Töne rein singen. Die Art und Weise der Ausführung sieht auf dem Papier umständlicher aus, wie sie in Wirklichkeit ist. Da die vorliegende Melodie Nr. 70 am Anfang die Bemerkung trägt: 1 = F, so ist der Ton 3, mit welchem die Melodie beginnt = a. Wir geben also den Ton a als mi an und fordern die Schüler auf, sich diesen Ton besonders gut zu merken, weil die vier ersten Sätze unserer Melodie sämtlich mit diesem Tone anfangen. Andernfalls könnte das Treffen dieser Töne jetzt noch mißlingen, weil Schritte vorkommen, welche in den seitherigen Treffübungen noch nicht dagewesen sind.

Schülerheft.

1 = D.

71b) ‖ 1̇ 6 | 5̇ . 6 5 | 4̇ . 3 5 | 2 . 1̇ 0 | 4 4 5 6 | 7̸ 5 4̇ . |

| 5 5 6 7̸ | 1̇ 6 5̇ . | 6 $\overline{54}$ 3 5 | 2 2 1̇ . | 0 0 ‖

In Nr. 71 kommt die Note 7̸ (sö) vor. Diese Note 7̸ stellt einen Ton dar, welcher tiefer ist als 7, jedoch nicht so tief wie la; der Ton 7̸ (sö) liegt vielmehr mitten zwischen si und la: er ist um einen Halbton tiefer als 7 (si). Der nach rechts sinkende Schrägstrich ╲ bezeichnet eine Erniedrigung der betreffenden Note. Man merke: — Jede erniedrigte Stufe klingt mit der zunächst darunter liegenden wie das fa (4) mit dem mi (3). Die hier in Betracht kommenden Stellen von Nr. 70 sind:

4 4 5 6 | 7̸ 5 4 . 5 5 6 7̸ 1̇ 6 5 . 6 $\overline{54}$ 3 usw.

Bei Anwendung der Wechselziffer wird die Stelle so aussehen:

4 4 5 (6=3) 4 2 1 . 2 2 3 4 5 3 (2=5) . 6 $\overline{54}$ 3 usw.
fa fa sol lami fa re ut re re mi fa sol mi resol la etc.

Wir können die Wechselziffer auch an andern Stellen derselben Melodie einführen:

4 (4=1) 2 3 | 4 2 1 . 2 2 3 4 5 3 2 . (3=6) $\overline{54}$ 3 usw.
fa fa=ut re mi fa re ut re re mi fa sol mi re mila sol fa mi etc.

Für die praktische Einübung genügt es, den Schülern zu sagen, daß die Tonfolge 6 7̸ (la — sö) gerade so klingt wie 3 4 (mi — fa). Die Folge 6 7̸ 1̇ klingt gerade so wie 3 4 5. In ganz kurzer Zeit ist die nötige Fertigkeit im Treffen des Tones 7̸ erreicht, wenn man an der Reihe 4 5 6 7̸ 1̇, welche gerade so klingen muß wie 1 2 3 4 5, einige Treffübungen anstellt. Wir üben die leiterfremden Töne gelegentlich da, wo sie in einer Melodie vorkommen. Reichhaltiges Material zur vollständigen Einübung der sämtlichen leiterfremden Töne findet sich im zweiten Teile der Singschule von Franz Theodor Stahl.

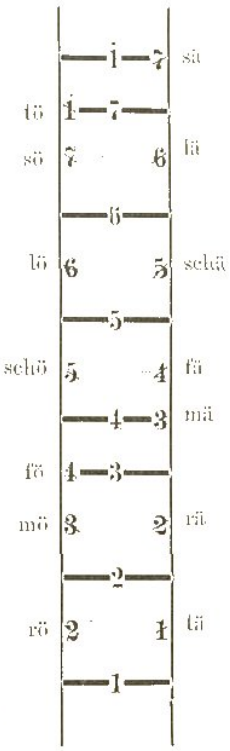
Bezeichnung und Benennung der erhöhten Stufen.

Bezeichnung:	1̸	2̸	3̸	4̸	5̸	6̸	7̸
Benennung:	tä	rä	mä	fä	schä	lä	sä

Die Namen der erhöhten Tonstufen lauten sämtlich aus auf ä. Ihre Anlaute erinnern an die Namen der Grundstufen, durch deren Erhöhung sie entstanden sind. So erinnert das t in tä an ut, das r in rä an re ꝛc. Aus si ist sä entstanden, darum konnte die Erhöhung von sol nicht sä genannt werden, man hat vielmehr das erhöhte sol: schä genannt. Merksatz: Jede erhöhte Stufe stellt mit der zunächst darüber liegenden dieselbe Weise dar wie das 7 (si) mit dem 1̇ (ut).

Bezeichnung und Benennung der erniedrigten Stufen.

Bezeichnung:	1	2	3	4	5	6	7
Benennung:	tö	rö	mö	fö	schö	lö	sö



Die Namen der erniedrigten Stufen lauten sämtlich auf **ö** aus. Mit ihren Anlauten hat es dieselbe Bewandtnis wie bei den Namen der erhöhten Stufen. Merksatz: Jede erniedrigte Stufe klingt mit der zunächst darunter liegenden, wie das **4** (fa) mit dem **3** (mi).

Im Anschluß an die letzten Übungen empfiehlt es sich, den Schülern ein Bild der sogenannten chromatischen Tonleiter zu geben, so wie nebenstehende Figur zeigt. Man sieht an der Figur, daß

7 = 6, 6 = 5, 5 = 4, 3 = 2 und **3 = 1**

Da das Zeichen / eine Erhöhung um einen Halbton bedeutet, so muß notwendig **7 = 1** und **3 = 4** klingen. Ferner ist auch **1 = 7** und **4 = 3**. Alles dies sieht man an der Figur. Dieselbe kann auch bei schwierigeren Modulationen als bequemes Veranschaulichungsmittel dienen. Es kommen beispielsweise in einem Gesange diese Stelle vor: **3 4 5 6**. An der Figur sieht man, daß **3 4** einen Ganzton, **4 5** ebenfalls einen Ganzton, **5 6** aber einen Halbton darstellt. In einem neuen Leiterbilde sieht diese Folge wie nebenstehend aus. Das ist ganz dieselbe Tonfolge wie **1 2 3 4** oder wie **5 6 7 1**.

Wir erkennen also durch das Auge, daß die Tonfolge **3 4 5 6** gerade so klingen muß wie **5 6 7 1** oder auch wie **1 2 3 4**. Zu besonderer Übung seien die Tonfolgen **1 7 7 6** (ut—si—sö—la) und **3 4 4 5** (mi—fa—fä—sol) empfohlen. Sie mögen neben andern Treffübungen, jedoch sehr vorsichtig vorgenommen werden. Lange Zeit begleite der Lehrer diese chromatischen Folgen mit dem Instrument.

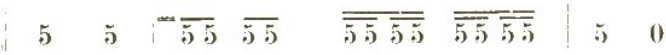
VI. Weitere Taktübungen.

Nachdem wir unsere Schüler unter III (Seite 19 bis 21) mit dem Wesen des Taktes bekannt gemacht und weiterhin den zweizeitigen, dreizeitigen und vierzeitigen Takt geübt haben, lehrten wir an den Nummern 26 bis 33 die Zweiteilung der Taktzeit, an den Nummern 34 bis 40 die halbzeitigen Verlängerungen und Pausen. An den Nummern 47 bis 52 wurde die Dreiteilung der Taktzeit geübt. Wir wollen jetzt die Unter-Zweiteilung vornehmen.

Wenn wir die Viertelnote (♩) der gebräuchlichen Notenschrift als Takteinheit betrachten, dann bezeichnen wir deren Zerlegung in Achtel (♫ oder ♪♪) als Stamm-Zweiteilung und die Zerlegung der Viertelnote in Triolen ( ) als Stammdreiteilung. — Zerlegen wir nun jedes Achtel der Stamm-Zweiteilung in Sechszehntel, so nennen wir diese weitere Zerlegung: Unter-Zweiteilung.

Beispiel A.

Dasselbe Beispiel in Ziffern:



Das Beispiel A zeigt im ersten und letzten Takt den unzerlegten (einfachen) zweizeitigen Takt. Im zweiten Takte sehen wir die Stammzweiteilung, im dritten Takte die **Unterzweiteilung** der **Stammzweiteilung**. Das folgende Beispiel B zeigt in gleicher Weise im zweiten Takte die Stammdreiteilung und im dritten Takte deren Unterzweiteilung.

Beispiel B.

Dasselbe Beispiel in Ziffern:

Mit Anwendung der Unterzweiteilung lassen sich rhythmische Motive in großer Mannigfaltigkeit bilden. Nur einige der am häufigsten vorkommenden Gestaltungen seien hier vorgeführt. Die Darstellungsweise deutet die Art und Weise der praktischen Einübung an.

Nr. 72.

Schluß.

a. 1 3 | 5 3 | etc. 1
ta ta ta ta etc.

b. 1 1 3 3 | 5 5 3 3 | etc. 1
ta te ta te ta te ta te etc.

c. 1 1 1 1 3 3 3 3 | 5 5 5 5 3 3 3 3 | etc. 1
ta fa te fe ta fa te fe ta fa te fe ta fa te fe etc.

d. 1 1 1 3 3 3 | 5 5 5 3 3 3 | etc. 1
ta fa te e ta fa te e ta fa te e ta fa te e etc.

e. 1 $\overline{1\ 1}$ 3 $\overline{3\ 3}$ | 5 $\overline{5\ 5}$ 3 $\overline{3\ 3}$ | etc. 1
ta a te fe ta a te fe ta a te fe ta a te fe etc.

f. 1 $\overline{.\ 1}$ 3 $\overline{.\ 3}$ | 5 $\overline{.\ 5}$ 3 $\overline{.\ 3}$ | etc. 1
ta a e fe ta a e fe ta a e fe ta a e fe etc.

g. 1 $\overline{1\ 1}$ 1 | 3 $\overline{3\ 3}$ 3 | etc. 1
ta a e e ta fa te e ta a e e ta fa te e etc.

h. 1 1 $\overline{1\ 1}$ | 3 3 $\overline{3\ 3}$ | etc. 1
ta a e e ta a te fe ta a e e ta a te fe etc.

i. 1 1 $\overline{.\ 1}$ | 3 3 $\overline{.\ 3}$ | etc. 1
ta a e e ta a e fe ta a e e ta a e fe etc.

k. 1 $\overline{.\ 1}$ 1 | 3 $\overline{.\ 3}$ 3 | etc. 1
ta a e fe ta a e e ta a e fe ta a e e etc.

Zweckmäßig übt man diese rhythmischen Figuren, indem man zwei oder mehr Abteilungen bildet. Abteilung A spricht oder singt den einfachen zweizeitigen Takt wie oben Beispiel a andeutet. Dazu spricht oder singt Abteilung B das Beispiel b. Eine dritte Abteilung kann dann gleichzeitig Beispiel c ausführen.

Oder bei nur zwei Abteilungen nimmt zunächst Abteilung A die Nummer a vor, und zwar singt sie dieselbe ohne Unterbrechung mehrmals (viermal!) hintereinander durch. Gleich bei der ersten Wiederholung (also mit dem dritten Takte) tritt Abteilung B hinzu und singt gleichzeitig die Nummer b, ebenfalls mehrmals hintereinander. Z. B.

Langsam.

Abt. A. 1 3 5 3 | 1 3 5 3 | 1 3 5 3
Abt. B. 0 0 0 0 $\overline{1\ 1}$ $\overline{3\ 3}$ $\overline{5\ 5}$ $\overline{3\ 3}$ | $\overline{1\ 1}$ $\overline{3\ 3}$ $\overline{5\ 5}$ $\overline{3\ 3}$

Abt. A. 1 3 5 3 0 0 0 0
Abt. B. $\overline{1\ 1}$ $\overline{3\ 3}$ $\overline{5\ 5}$ $\overline{3\ 3}$ $\overline{1\ 1}$ $\overline{3\ 3}$ $\overline{5\ 5}$ $\overline{3\ 3}$

Nun Pause! Danach singt Abteilung B nochmals die Nummer b. Gleich bei der ersten Wiederholung tritt diesmal Abteilung A hinzu, singt aber diesmal nicht Nr. a, sondern Nr. c, z. B.

Abt. B. $\overline{1\ 1}$ $\overline{3\ 3}$ $\overline{5\ 5}$ $\overline{3\ 3}$ $\overline{1\ 1}$ $\overline{3\ 3}$ | $\overline{5\ 5}$ usw.
Abt. A. 0 0 | 0 0 $\overline{\overline{1\ 1}}$ $\overline{\overline{1\ 1}}$ $\overline{\overline{3\ 3}}$ $\overline{\overline{3\ 3}}$ | $\overline{\overline{5\ 5\ 5\ 5}}$ usw.

Oder eine Abteilung spricht den Takt, die andere singt dazu. Sobald dies geht, wechseln beide Abteilungen ihre Rollen.

Auf diese oder ähnliche Weise ist es leicht, sämtliche rhythmische Figuren mit großer Genauigkeit einzuüben. Sind die Nummern e bis k einstudiert, so kann man als gute Wiederholung vom Gesamtchor die Nummern a bis k hintereinander ohne Unterbrechung durchsingen lassen.

Die rhythmischen Figuren unter f, i und k kommen in Marschliedern besonders häufig vor, ja sie sind geradezu charakteristisch für Märsche. Ich will sie deshalb Marschmotive nennen. Gerade die Marschmotive werden im Gesange meist sehr ungenau ausgeführt, und sie kommen dann gar nicht zur beabsichtigten Wirkung: — nur wenn sie genau ausgeführt werden, wirken diese energischen Rhythmen belebend und erfrischend. Darum übe man sie sehr sorgfältig ein! Bei dem Marschmotive ist es wesentlich, daß die erste Note (die punktierte!) dreimal so lange dauert als die darauf folgende. Um dieses genau zu erlernen, üben die Schüler abteilungsweise die Taktsprache wie unter f angegeben:

ta a e fe ta a e fe ta a e fe usw. Sehr gleichmäßig!

Während die eine Abteilung fortwährend diese Silben spricht, spricht die andere dazu nur die Silbe ta und fe, das a sehr gedehnt — so lange a ausgehalten bis fe erklingt! Also!

Abt. A spricht:	*ta a e fe*	*ta a e fe*	*ta a e fe*	*usw.*
Abt. B spricht oder singt dazu:	ta —— fe	ta – fe	ta —— fe	usw.

Zunächst wird dieses langsam, allmählich aber immer schneller geübt. Erst dann, wenn diese einfache Übung tadellos geht, mag man Nr. 73 des Übungsheftes vornehmen. Die rhythmischen Verhältnisse sind genau auseinander zu halten. In Noten läßt sich der Rhythmus der beiden ersten Takte folgendermaßen darstellen:

Die punktierten Noten sind von den nicht punktierten genau zu unterscheiden! Die Striche ' sind Zeichen zum Atmen. Die kurze Zeit zum Atmen ist der dem Strich vorhergehenden Note abzuziehen, die auf den Strich folgende Note muß genau mit dem betr. Taktschlage zusammenfallen.

Marschtempo. Z

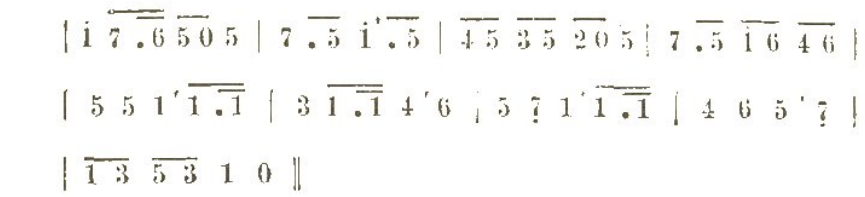
73) ‖ 1 1 . 1 11 11 | 3 . 2 1 . 3 5 . 0 | 3 1 . 3 5 3 . 5 | 1 . 5 0 |

| 3 3 . 3 33 33 | 5 . 4 3 . 5 1 0 | 3 . 2 17 1 . 7 6 0 |

| 1 . 7 6 5 6 . 5 40 | 65 4 45 65 40 | 43 2 23 4 43 21 |

| 7 02 5 7 02 5 | 103 5 103 5 | 2 . 3 4 . 5 6 . 7 1 . 2 |

| 5 7 50 5 | 4 . 3 23 45 | 6 5 30 5 | 43 23 45 67 |



Ein ausgezeichnetes Mittel zur Ausbildung des rhythmischen Gefühles ist das Marschieren mit Gesang. Es ist eine ganz allgemeine Erscheinung, daß Kinder (vielfach auch Erwachsene) beim Gesange gerne zögern, schleppen, beim Taktgehen (Marschieren) dagegen mehr und mehr eilen. Üben wir nun häufig Taktgehen mit Gesang, so wird bald der eine Fehler durch den anderen korrigiert. Gar viele Lieder sind dazu geeignet, die Musik zum Taktgehen zu liefern. Sie brauchen nicht die Überschrift „Marschlied" zu haben. Es ist nur darauf zu achten, daß die schwere Silbe mit dem Tritte des linken Fußes zusammenfällt. Vielen Melodien hat der betreffende Tondichter unwillkürlich, ohne solches gerade zu beabsichtigen, Marschrhythmus gegeben. Viele Volkslieder mögen auf der Wanderung von fahrenden Gesellen gedichtet und gesungen worden sein.

Die folgende Zusammenstellung zeigt einige rhythmische Motive, welche aus der Stammdreiteilung durch Unterzweiteilung entstanden sind. Sie können in derselben Weise wie Nr. 72 eingeübt werden.

74) a. 1 ta | 3 ta | 5 ta | 3 ta | etc.

b. 1 1 1 | ta te ti | 3 3 3 | ta te ti | 5 5 5 | ta te ti | 3 3 3 | ta te ti | etc.

c. 11 11 11 | ta fa te fe ti fi | 33 33 33 | ta fa te fe ti fi | 55 55 55 | ta fa te fe ti fi | 33 33 33 | ta fa te fe ti fi | etc.

d. 11 1 1 | ta fa te e ti i | 33 3 3 | ta fa te e ti i | 55 5 5 | ta fa te e ti i | 33 3 3 | ta fa te e ti i | etc.

e. 1 11 1 | ta a te fe ti i | 3 33 3 | ta a te fe ti i | 5 55 5 | ta a te fe ti i | 3 33 3 | ta a te fe ti i | etc.

f. 1 .1 1 | ta a e fe ti i | 3 .3 3 | ta a e fe ti i | 5 .5 5 | ta a e fe ti i | 3 .3 3 | ta a e fe ti i | etc.

g. 1 1 11 | ta a te e ti fi | 3 3 33 | ta a te e ti fi | 5 5 55 | ta a te e ti fi | 3 3 33 | ta a te e ti fi | etc.

h. 1 1 .1 | ta a te e i fi | 3 3 .3 | ta a te e i fi | 5 5 .5 | ta a te e i fi | 3 3 .3 | ta a te e i fi | etc.

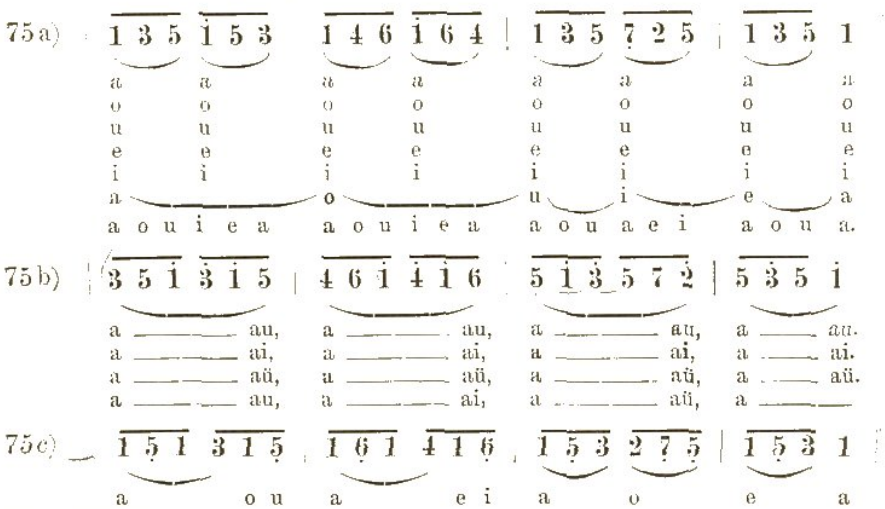
VII. Fortsetzung der Treffübungen.

Einübung von Liedern. Die kleine Übung Nr. 75 mag zu Anfang jeder Stunde einmal bald auf den einen, bald auf den andern Vokal durchgesungen werden.

Dann folgt:

1. Wiederholung einzelner Reihen aus den bereits durchgenommenen Übungen.
2. Vornahme einer neuen Übung, z. B. 76a.
3. Ganz kurzes Diktat. (Stoff liefern die Übungstabellen und die schon gesungenen Nummern des Übungsheftes.)
4. Übung der Nummern 54, 55 und 56 des Schülerheftes. (Crescendo und Decrescendo.)

All dieses kann in 20 bis 25 Minuten erledigt werden. Die noch übrige Zeit wird auf Einübung von Liedern verwendet. Daß der Text vorher erklärt werden muß, ist selbstverständlich, doch dürfen wir in der Gesangstunde darauf nur wenig Zeit verwenden. Der Text muß mit Verständnis gelesen, womöglich auswendig gelernt und deklamiert werden. Die Einübung der Melodien macht keine Schwierigkeiten; jetzt schon singen unsere Schüler die leichteren Melodien mit den Notennamen vom Blatt, an schwierigeren können sie selbsttätig üben.*) Nachdem die Melodie mit den Notennamen richtig gesungen worden ist, lassen wir dieselbe auf den Vokal a oder auch auf andere Vokale singen. Es ist gut, mit den Vokalen zu wechseln; dies kann sogar innerhalb ein und desselben Sätzchens geschehen, wie Nr. 75 des Übungsheftes andeutet. Schließlich wird der Text gesungen. Hierbei ist sorgfältig zu beachten, was Kapitel XII über Aussprache und Vortrag sagt.

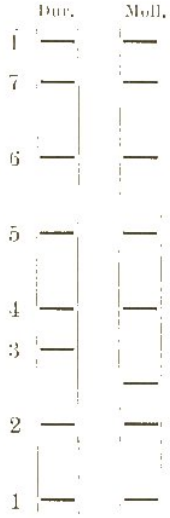


*) Die von E. Zimmermann herausgegebene, im Verlage von J. Stahl in Arnsberg erschienene: „Praktische Anleitung zum Gebrauche des Liederbuches" zeigt, wie die Art und Weise Liedermelodien einzuüben, dem jeweiligen Standpunkte des Könnens der Schüler angepaßt werden kann.

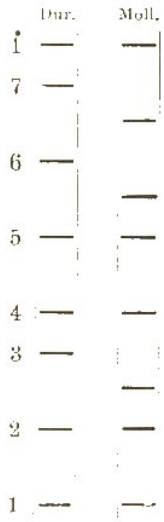
Weitaus den meisten Melodien unserer Liederbücher liegt die Durtonleiter zugrunde, mit welcher wir uns seither fast ausnahmslos beschäftigt haben. Es kommen aber auch Melodien vor, welche aus den Tönen einer andern Tonleiter, der sogenannten Molltonleiter entstanden sind. Molltonart, d. h. weiche Tonart, heifst diese Tonart, weil die ihr angehörigen Tonsätze in der Regel einen weichen (trüben, wehmütigen) Charakter haben, während die einer Dur-Tonart, d. h. einer harten Tonart angehörigen Tonsätze den Mollsätzen gegenüber in der Regel härteren Charakter zeigen.

In Gebrauch sind drei Formen der Molltonleiter, nämlich:

1. Die steigende melodische Molltonleiter,
2. Die fallende melodische Molltonleiter,
3. Die harmonische Molltonleiter.

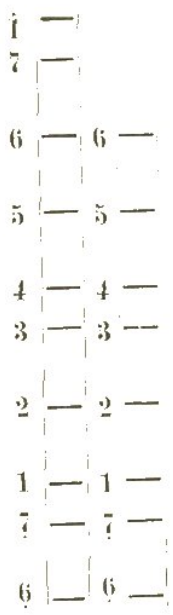


Die steigende melodische Molltonleiter weicht am wenigsten von der Durtonleiter ab. Wie die nebenstehenden Figuren zeigen, stimmen die fünf oberen Stufen bei beiden vollständig überein. Die dritte Stufe aber ist bei der Molltonleiter um einen Halbton tiefer als bei der Durtonleiter. — Demnach kann man die Durtonleiter in eine Molltonleiter verwandeln, indem man die dritte Stufe um einen Halbton erniedrigt. Bei den gebräuchlichen Noten geschieht dieses, indem man vor die dritte Stufe ein ♭-Zeichen setzt. (Bei Kreuztonarten wirkt das ♮-Zeichen wie ein ♭-Zeichen.) In der Ziffernotierung gilt der nach rechts sinkende Schrägstrich \ als Erniedrigungszeichen. Hiernach läfst sich die steigende melodische Molltonleiter in Ziffern folgendermafsen darstellen:



1 2 3 4 5 6 7 1̇
ut re mö fa sol la si ut.

Die fallende Molltonleiter aber zeigt ein von der Durtonleiter bedeutend abweichendes Bild. Nebenstehende Figur zeigt, dafs bei der fallenden melodischen Molltonleiter aufser der dritten auch noch die sechste und siebente Stufe tiefer liegen als die entsprechenden Stufen der Durtonleiter.

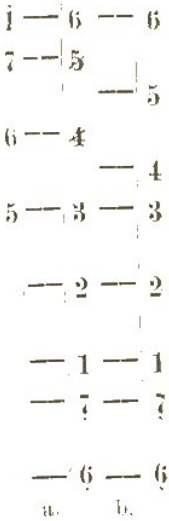


Wenn wir aber die die Molltonleiter darstellende Figur an der nach unten entsprechend verlängerten Durtonleiter um zwei Stufen hinabgleiten lassen, so fallen die Stufen der Molltonleiter mit den daneben liegenden Stufen der Durtonleiter zusammen. — Hieraus ist zu ersehen, dafs die fallende Molltonleiter durch die Ziffernreihe:

6 5 4 3 2 1 7 6
la sol fa mi re ut si la

richtig dargestellt werden kann.

In der hier rechts stehenden Figur ist über a die steigende, über b die fallende melodische Molltonleiter dargestellt. Die unteren Teile beider Figuren stimmen überein bis zu den mit 5—3 bezeichneten Stufen. Die fünfte Stufe (vom Grundtone aus gezählt), welche (wie die Harmonielehre zeigt) mit gutem Grunde Dominante, d. h. der herrschende Ton genannt wird, ist *hier links mit 5* (sol), rechts mit 3 (mi) bezeichnet. **Diese letzten Figuren a und b zeigen uns, wie wir die Stufen der melodischen Molltonleiter am zweckmäfsigsten bezeichnen und benennen.** Hiernach gestaltet sich die Bezeichnung und Benennung der melodischen Molltonleiter *folgendermafsen:*



a) steigende Molltonleiter.

6 7 1 2 (3=5) 6 7 1
la si ut re **mol** la si ut

b) fallende Molltonleiter.

(1=6) 5 4 3 2 1 7 6
ta sol fa mi re ut si la

Anmerkung: Der neue Name mol ist aus der Verschmelzung von mi und sol entstanden; in ähnlicher Weise sind die Silben ut und la zu dem neuen Namen ta, der an ut und la erinnern soll, zusammengezogen.

Die Wechselziffer (1=6) wenden wir stets da an, wo auf den durch *dieselbe zu bezeichnenden* Ton irgend eine Stufe der fallenden melodischen Molltonleiter (oder der parallelen Durtonart) folgt. (Beispiel: Jesus, meine Zuversicht Nr. 77 c).

Wenn wir in der Figur b (welche die fallende melodische Molltonleiter darstellt) die mit 5 bezeichnete Stufe um eine halbe Stufe empor-

rücken, so gewinnen wir das Bild der harmonischen Molltonleiter. Darum stellen wir die harmonische Molltonleiter in Ziffern folgendermafsen dar:

6 7 1 2 3 4 5 6 6 5 4 3 2 1 7 6
la si ut re mi fa schä la la schä fa mi re ut si la

Aus der harmonischen Molltonleiter läfst sich die steigende melodische Molltonleiter gewinnen, indem man die mit 4 bezeichnete Stufe um eine halbe Stufe erhöht. Hiernach kann man die steigende mel. Molltonleiter auch in folgender Weise darstellen:

6 7 1 2 3 4 5 6
la si ut re mi fä schä la.

Übungen in Moll.

76 a) 6 = d.

67123 32176 63
6712 2176 62
671 176 61
67 76 67
67 61 62 63 36

b)

32176 67123 36
3217 7123 37
321 123 31
32 23 32
32 31 37 73 36

c) 6 = a.

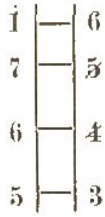
67126 6226
62642 4224
46426 2662

d) 6 = h

24642 2662
21762 6226
62426 2662

76 e) 6 = d. | 6.67 123. | 3.46 | 543. 6.54 4321 2432 | 1760 | z

77 a) 1 = c — — 6 = e.



Die nebenstehende Figur wird an die Wandtafel gezeichnet. An dieser Figur werden die nächsten Treffübungen vorgenommen, indem der Lehrer die entsprechenden Ziffernoten mit einem Zeigestocke andeutet.

Der Ton la wird in derselben Höhe angestimmt wie der Ton ut. —

i 7 1 | 6 5 6 || i 5 i | 6 3 6 || i 5 5 i | 6 3 3 6
i 5 6 7 i | 6 3 4 5 6 || i 5 5 6 7 i | 6 3 3 4 5 6 | i 7 7 5 i
6 5 5 3 6 || i 7 7 5 7 i | 6 5 5 3 5 6 |||

77b) 1 5 6 7 | (1=6) 3 4 5 | (6=1) 5 6 7 | (1=6) 3 4 5 |
ut sol la si ta mi fä schä lut sol la si ta mi fä schä

| 6 3 6 3 | 6 . 0 0 |
la mi la mi la .

77c) 5 3 6 7 1 1 7. | 6 1 5 3 | 4 3 2 . | 1 . 0 0 : (3=5) 6 7 1 |
mol la si ut

| 1 7 (1=6). 1 2 3 3 | 2 2 1 . |
ut si ta ut re mi mi re re ut .

78a)
3 2 1 7 6
3 2 1 7 7 6 5
3 7 7 6 5
3 7 7 5
3 5 5 7 5

78b)
3 4 3 3 7 7 5 5 7
3 4 3 5 5 7
3 4 5 5 6
3 4 4 4 5 5 6
4 3 3 5 6

78c) 6 = d. z.
6 5 6 . | 7 6 5 . | 7 5 6 7 | 1 . 6 0 1 7 1 . 2 1 7 . | 2 7 1 2 |
3 . 1 0 3 4 3 6 6 5 6 3 | 4 2 3 1 2 7 6 .

79) 6 = d.
6 1 3 6 6 2 4 6 | 5 7 3 5 | 6 1 3 · 4 | 3 2 1 7 | 6 5 6 0 ||

80) 6 = a.
3 | 6 1 7 5 | 6 7 1 6 | 5 4 3 2 | 3 . 0 3 6 1 4 6 | 2 1 7 7 |
| 1 7 6 5 | 6 . 0

81) 6 = d.
6 5 6 | 3 4 3 | 2 1 7 | 6 . 0 | 6 7 1 | 2 3 4 | 3 . 2 | 1 . 0
| 1 7 6 | 3 . 2 | 1 7 6 | 3 . 3 | 4 3 2 | 3 2 1 | 2 1 7 | 6 . 0 |

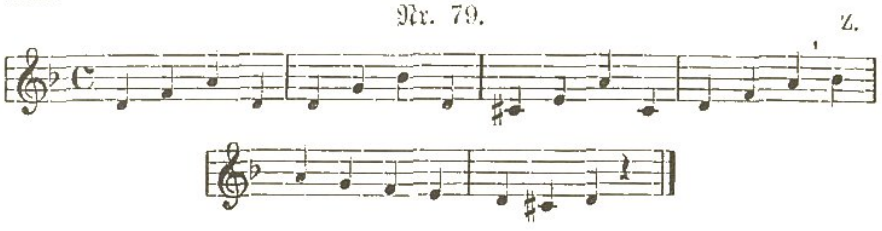
82) 6 = d.
6 5 6 7 | 1 7 6 0 | 6 7 6 7 | 1 2 3 0 | 3 4 3 2 | 3 2 1 7 |
| 6 4 3 2 | 1 7 6 . |

83) 6 = e.
6 1 3 2 | 1 3 6 . | 6 3 4 3 | 2 4 6 . | 6 5 6 3 | 4 3 2 1 |
| 7 2 4 3 2 | 1 7 6 . |

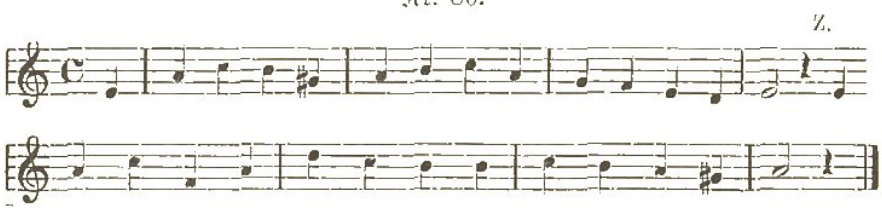
84) 3 = h.
3 | 4 . 3 2 1 7 6 | 5 6 7 0 7 | 6 5 6 7 1 7 1 2 | 3 . 0 (3=5) |
mol
| 6 7 (1=6) 4 | 2 3 4 5 | 6 7 1 2 3 3 | 6 . . |
la si ta fa

Vorstehende Sätze (79—84) können in Noten folgendermaßen dargestellt werden:

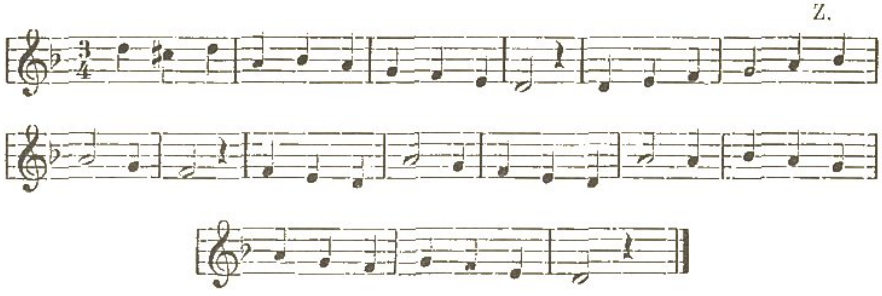
Nr. 79.



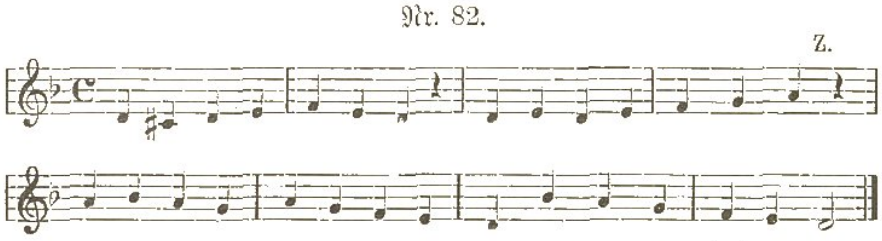
Nr. 80.



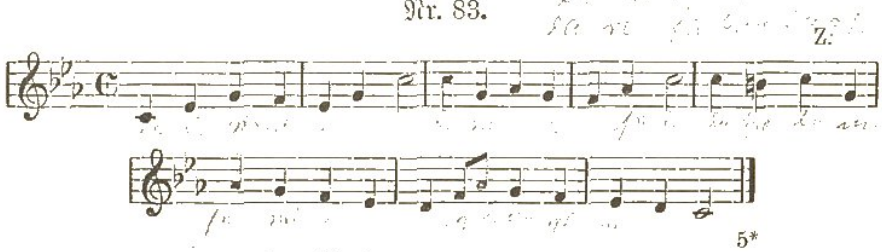
Nr. 81.



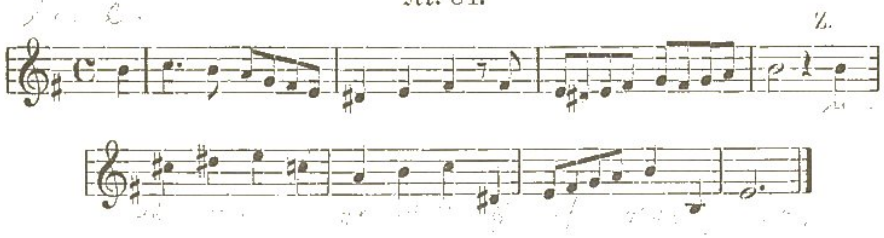
Nr. 82.



Nr. 83.



Nr. 84.



B-dur.

85) 1 3 5 3 | 2 5 7 5 | 3 5 i 5 | 4 6 i 6 | 5 i 3 i
| 6 i 4 i | 7 2 5 2 | i 3 5 3 | i . . 0

B-dur.

86) 1 3 5 1 | 2 5 7 2 | 3 5 i 3 | 4 6 i 4 | 5 i 3 5
6 i 4 6 | 7 2 5 7 | i 3 5 i | i . . 0

B-dur.

87) 1 3 1 5 | 2 5 2 7 | 3 5 3 i | 4 6 4 i | 5 i 5 3
| 6 i 6 4 | 7 2 7 5 | i 3 i 5 | i . . 0

B-dur.

88) 1 5 3 1 | 2 7 5 2 | 3 i 5 3 | 4 i 6 4 | 5 3 i 5
| 6 4 i 6 | 7 5 2 7 | i 5 3 i | i . . 0 |

Nr. 89.

a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	m	n	o	p	q
17	21	32	43	54	65	76	i	i6	75	64	53	42	31	27	1
16	27	31	42	53	64	75	i	i5	74	63	52	41	37	26	1
15	26	37	41	52	63	74	i	i4	73	62	51	47	36	25	1
14	25	36	47	51	62	73	i	i3	72	61	57	46	35	24	1
13	24	35	46	57	61	72	i	i2	71	67	56	45	34	23	1
12	23	34	45	56	67	71	i	i1	77	66	55	44	33	22	1
11	22	33	44	55	66	77	i	i7	76	65	54	43	32	21	1

VIII. Mehrstimmiger Gesang.

90) F-dur

1	2	3	4	5	6	5	0	6	5	4	3	2	5	1	.
1	7	1	2	3	4	3	0	4	3	2	1	7	7	1	.

91) A-dur.

i	ii	iii	iv	iii	ii	i	0	ii	iv	iii	ii	i	vii	i	.
3	4	5	6	5	4	3	0	4	6	5	4	3	2	3	.

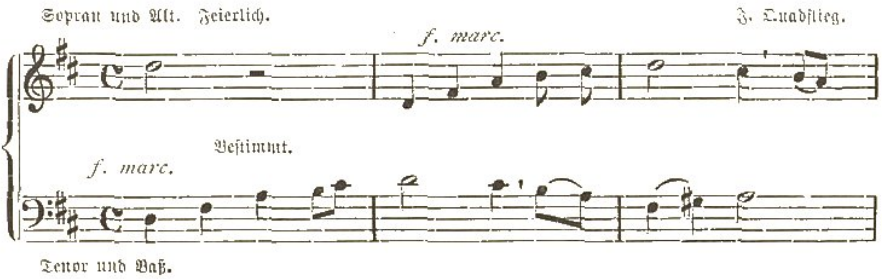
92) A-dur.

5	i	ii	iii	iv	v	4 3	ii	5	iv	3 2	iii	2 1	ii	5	i
5	3	5	i	ii	iii	2 1	5	5	ii	1 5	i	5 3	5	5	3

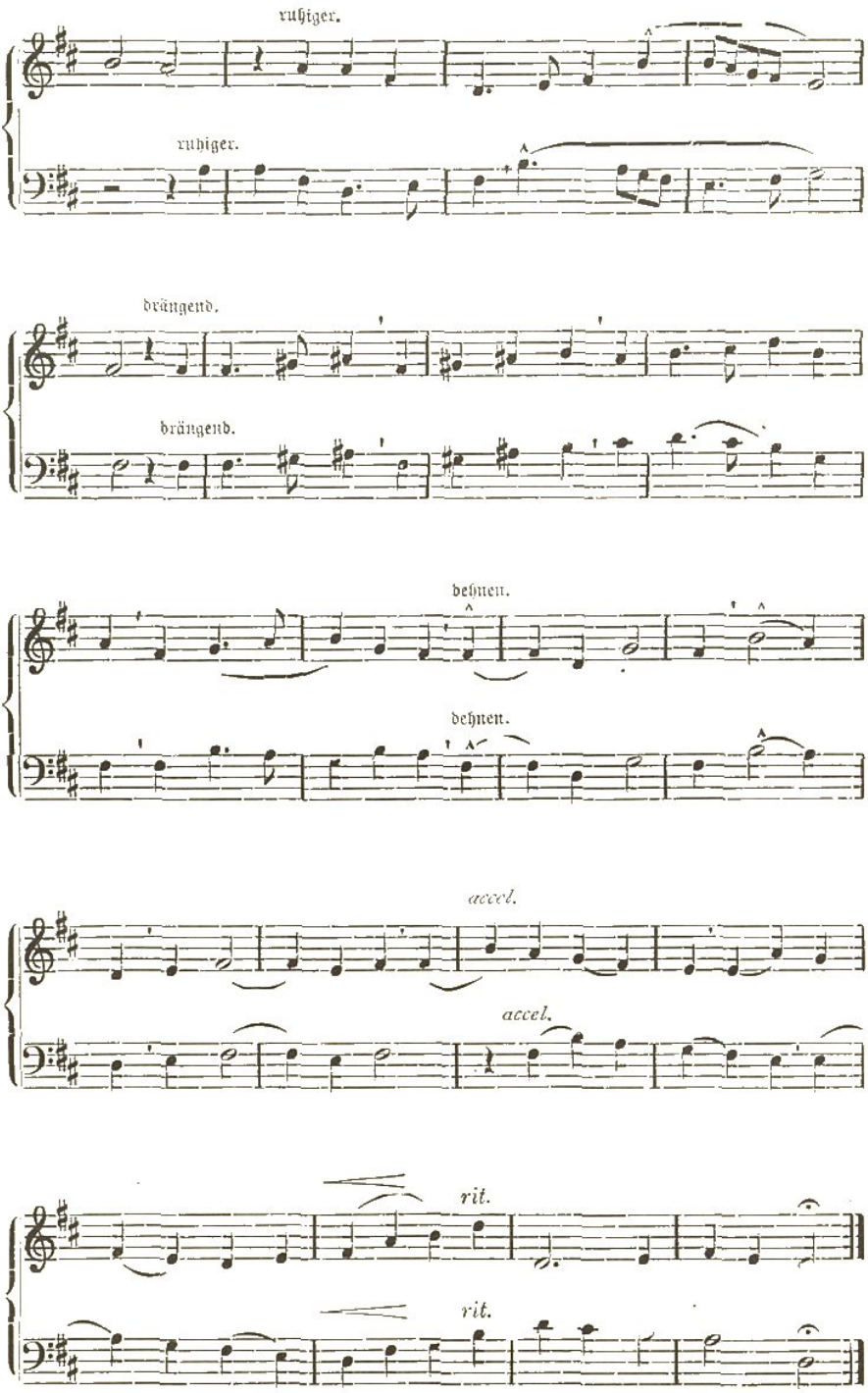
Durch zweckmäßige Vorübungen und durch das Singen von Kanons und reinen Dreiklängen haben wir den mehrstimmigen Gesang vorbereitet. In den Nummern 90, 91 und 92 geben wir nun die im einfachen zweistimmigen Satze gebräuchlichsten Begleitungsformen, nämlich Terzen, Sexten und den sogenannten Hornklang, welchen Marx Naturharmonie nennt. Wir konnten uns auf so wenige einfache Beispiele beschränken, weil jedes gute Schulliederbuch reichlichen Übungsstoff bietet. Besonders geeignet für unsern Zweck ist: „J. Stahl's Liederbuch für Deutsche Schulen. Bearbeitet von Ernst Zimmermann. Arnsberg, Verlag von J. Stahl."

Da es manchem Gesanglehrer erwünscht sein wird, in der Singschule auch etwas Stoff zu haben für solche Übungen, welche die Schüler recht sattelfest machen, so bietet das Übungsheft hierzu sehr geeignete Sätze in den Nummern 93 und 94, welche mit der gütigen Erlaubnis des hochverehrten Komponisten entnommen sind J. Quadflieg's herrlichem opus 3.*) Sopran und Alt sind zu einer Stimme vereinigt, ebenso Tenor und Baß. In Ermangelung von besonderen Tenor- und Baßsängern mag der Lehrer selbst beim Unterricht die Männerstimme singen oder auch spielen. Selbstverständlich müssen die Schüler auch mit den Vortragsbezeichnungen bekannt gemacht werden.

Nr. 93.



*) Messe für vereinigte Ober- und Unterstimmen mit obligater Orgelbegleitung von J. Quadflieg. Verlag von Feuchtinger & Gleichauf in Regensburg.


ruhiger.
ruhiger.
drängend.
drängend.
dehnen.
dehnen.
accel.
accel.
rit.
rit.

Nr. 93 in Ziffernnotierung.

93) Sopr. u. Alt. / Tenor u. Baß.

1 = D

f. marc.

J. Quadflieg.

ruhiger

drängend

dehnen

accel.

rit.

Nr. 94.

Mäßig schnell.

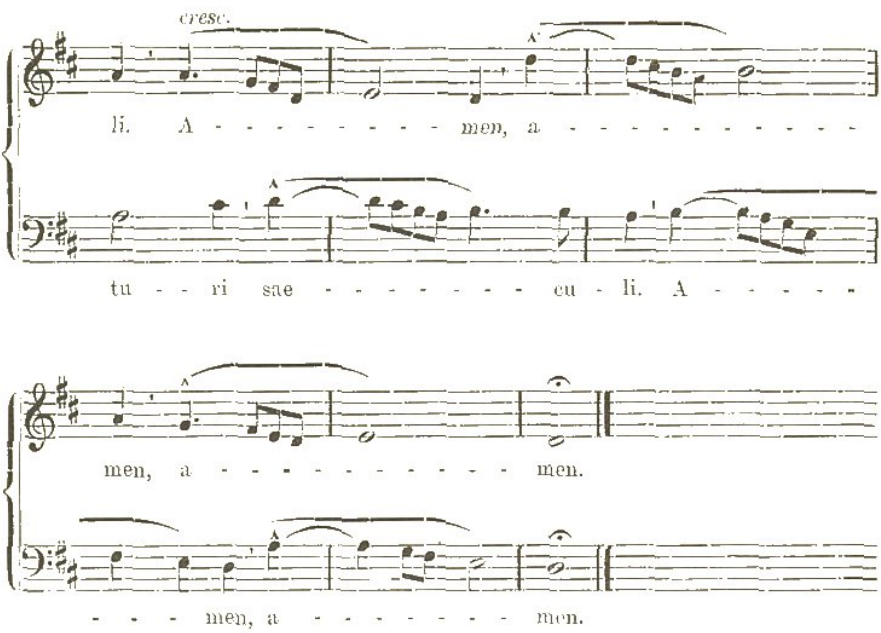
J. Quadflieg.

Et vi - tam ven-tu - ri sae-cu - li,

Et vi - tam ven-tu - ri sae - cu - li, et vi - tam ven

et vi - - - tam ven - tu - - - ri sae - cu-

tu - - - ri sae - cu - - - li, et vi - - tam ven



Nr. 94 in Ziffernotierung.

J. Quadflieg.

94)
0 0 0 0 0 i 7 6 | 5 3 5 4 3 .2 1 . 0 i 7 6 |
0 i 7 6 5 3 5 4 | 3 .2 1 1 5 . 3 3 6 . 5 i |

5 3 6 . 5 3 . 4 | 5 5 .4 3 1 2 . 1 î | i 7 6 5 6 . |
. 5 6 i 7 6 5 6 | 5 . 7 î | .7 6 5 6 .6 | 5 6 .5 4 2 |

5 4 .3 21 | 2 . . . | 1 . . . |
3 2 1 5 | . 43 2. | 1 . . . |

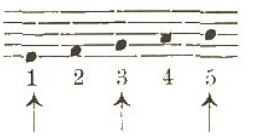
Höhere Stufe.

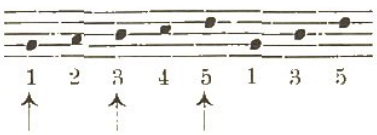
IX. Die gebräuchliche Notenschrift.

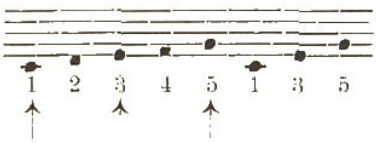
Weil weitaus die meisten Musikalien für Gesang nur in der gebräuchlichsten Notenschrift zu haben sind, so ist es nötig, unsere Schüler mit dieser Notenschrift möglichst gründlich bekannt zu machen. Jeder Sänger, der wirklich nach Noten singen kann, stellt sich die Stufen der betreffenden Tonleiter vor. Nur dann trifft er sicher, wenn er sich die Stufen der Tonleiter bestimmt vorstellt, wenn er an die Nummer der Tonstufe — die Ziffer — denkt. Diese Tatsache hat den Professor Wüllner, den Verfasser der berühmten Chorgesangschule, veranlaßt, seine Treffübungen, welche in Noten geschrieben sind, außer mit Notennamen noch ganz besonders mit Ziffernamen eifrig üben zu lassen. Für den Sänger sind eben die Noten nichts anderes, als eine sehr mannigfaltige Darstellung ein und derselben Sache, nämlich der verschiedenen Stufen der Tonleiter. Sobald er ein Lied in irgend einer Tonhöhe richtig singen kann, wird er dieses Lied auch in jeder beliebigen andern Tonhöhe richtig singen, falls nur sein Stimmumfang dieses zuläßt. Ganz anders verhält sich die Sache bei dem Instrumentalisten. Für ihn bezeichnet jede einzelne Note einen bestimmten Griff, ganz gleichgültig, ob der gegriffene Ton *Grundton oder Sekunde* oder Terz oder irgend eine andere Stufe der betreffenden Tonart darstellt. Der Instrumentalist wird darum auch ganz richtig von vornherein mit den Noten bekannt gemacht. Der Sänger aber hat in seiner Kehle nicht schwarze und weiße Tasten, nicht Klappen und Ventile, welche in bestimmter Weise gegriffen *einen Ton von genau bestimmter Höhe erklingen ließen.* Dem Sänger sind die Noten nur Zeichen für bestimmte Stufen der Tonleiter, er übersieht nur die Stufenverhältnisse. Unsere Schüler haben seither noch keinen eigentlichen oder doch keinen nennenswerten Musikunterricht genossen. Für sie sind deshalb (wenigstens im Anfange) die Ziffern die bestimmtesten *unzweideutigen Zeichen für die Stufen* der Tonleiter. Darum beginnen wir unsern Gesangunterricht mit Anwendung der Ziffernotierung.

Aber die Anwendung dieser Zeichen bildet keineswegs das Wesentliche unserer Methode. — **Das Wesen unserer Methode besteht vielmehr darin, daß durch geeignete Übungen die zum selbständigen Singen *notwendigen Tonvorstellungen an zweckmäßige Namen* gebunden werden, so daß diese Namen die sichern Träger der Tonvorstellungen werden.** — — — Die Ziffernoten stellen nicht nur die Nummern der Tonleiterstufen dar, sondern sie sind zugleich kurze und bestimmte Darstellungen des Namens der Tonstufen. Als Tonzeichen hat ja die 1 den Namen ut, die 2 den Namen re, die Ziffer 3 heißt mi, die Ziffer 4 fa usf. — Die Ziffernoten rufen unmittelbar zuverlässig, leicht und schnell den Namen des verlangten Tones im Geiste hervor; mit dem Namen aber stellt sich sofort die Tonvorstellung ein, — vorausgesetzt, daß unsere Übungen lange genug in rechter Weise betrieben sind. — Erst dann ist das Ziel der Grundstufe erreicht, wenn die Tonvorstellung mit dem Namen so innig verwachsen ist, daß jede Solmisationssilbe die entsprechende Tonvorstellung

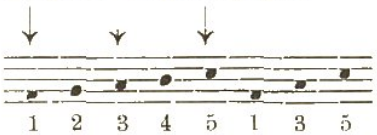
mit Sicherheit und Leichtigkeit hervorruft. Haben unsere Schüler dieses Ziel der Grundstufe erreicht, dann ist es leicht, sie in das Verständnis der Notenschrift einzuführen. *Das Verständnis an sich kann den Schülern in einer* Stunde vermittelt werden. Zur Gewinnung der wünschenswerten Gewandtheit im Lesen aber bedarf es besonderer Leseübungen. Sobald unsere Schüler nach Bewältigung der Grundstufe die Note richtig und geläufig mit Solmisationssilben zu benennen imstande sind, können sie auch selbständig nach Noten singen. — Die Schüler, welche das Ziel der Grundstufe erreicht haben, bedürfen keiner neuen Treffübungen, um auch nach den gebräuchlichen Noten singen zu können, sondern es sind hierzu nur Leseübungen erforderlich, welche das Auge befähigen müssen, auf dem Notenliniensystem die Intervalle richtig abzuschätzen und richtig zu benennen. — So vielgestaltig nun auch die Darstellung der Tonstufen bei Anwendung der verschiedenen Schlüssel und der verschiedenen Tonarten erscheint, so ist es doch möglich, sämtliche Darstellungsweisen auf nur zwei Grundgestalten zurückzuführen. Entweder steht der Grundton (unser ut!) auf einer Linie, oder er steht auf einem Zwischenraum. Steht ut auf einer Linie, so steht auf der nächsthöheren Linie mi und auf der dann folgenden Linie sol, — re und fa aber stehen auf Zwischenräumen, wie folgende Beispiele zeigen.

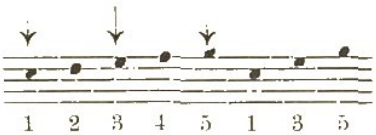


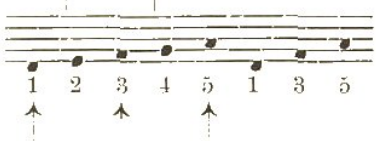




Steht ut auf einem Zwischenraum, so stehen auch mi und sol auf einem solchen, während re und fa auf eine Linie zu stehen kommen, wie nachfolgende Beispiele zeigen.







(Um die Stufen über dem Liniensystem und diejenige unter demselben als Zwischenräume zu erkennen, braucht man nur die entsprechenden Hülfslinien zu ziehen.)

Um die Schüler in das Verständnis der Notenschrift einführen zu können, zeichnen wir die nebenstehende Figur an die Wandtafel.

Die Schüler werden darauf aufmerksam gemacht, daß die gebräuchlichen Noten meist auf ein System von fünf Linien geschrieben werden. (Die Choralnoten der gregorianischen Gesänge sind auf vier Linien geschrieben.) In das Liniensystem unserer Figur ist eine aus fünf Stufen bestehende Treppe hineingezeichnet. Diese fünf Treppenstufen sollen die fünf ersten Stufen der Tonleiter bedeuten. Der Einfachheit halber ist bei der Notenschrift davon abgesehen, daß die dritte und vierte Stufe (sowie auch die siebente und achte) näher aneinander liegen als die anderen. In dem zweiten Liniensystem sehen wir statt der Treppenstufen große schwarze Punkte mit dünnen senkrechten Strichen: die Noten. Der Punkt heißt Notenkopf, der Strich Notenhals. Die Notenlinien werden von oben nach unten gezählt, sodaß die zu unterst als erste, die zu oberst als fünfte bezeichnet wird. Die Räume zwischen den Linien heißen Zwischenräume. Ein System von fünf Linien hat vier Zwischenräume. Bei unsern ersten Übungen im Notenlesen soll die Note, welche auf der ersten Linie steht, 1 = ut darstellen. Die Note 2 = re steht im ersten Zwischenraum, 3 = mi steht auf der zweiten Linie usf.

Wir können die erste Leseübung an der an die Wandtafel gezeichneten Figur vornehmen. Für die Fortsetzung der Leseübungen empfiehlt es sich, aus weißer Pappe einen großen Notenkopf (etwa so groß wie ein Fünfmarkstück) zu schneiden und diesen an einem langen Stäbchen, welches den Notenhals vorstellt, zu befestigen. Das Stäbchen dient zugleich als Stiel zum Anfassen. An die Wandtafel wird ein entsprechend großes Liniensystem gezogen und auf diesem Liniensystem wird die große Note auf- und abbewegt. — Vorteilhafter aber noch ist der Gebrauch von Zimmermanns Tafeln für Treffübungen. Tafel V derselben dient zu Noten-Leseübungen. Diese, sowie auch die übrigen Tafeln, bieten den großen Vorteil, daß der Lehrer beim Gebrauche derselben während der Übungen stets die Schüler beobachten kann.*)

Die ersten Leseübungen können folgendermaßen betrieben werden. Man sagt den Schülern: Wir nehmen an, ut stände auf der ersten Linie; wie heißen dann die folgenden Noten? Nun stellt man mittels des Stufenzeigers (oder mittels der beweglichen Note) die verschiedenen Stufen dar. Einzelne Schüler werden aufgefordert, die Namen zu nennen. Die Namen sollen zunächst nur gesprochen (nicht gesungen) werden. Es mögen hier einige zweckmäßige Leseübungen in Ziffernotierung folgen; selbstverständlich zeigt der Lehrer die entsprechenden Stufen am Notenliniensystem. (Tafel V.)

| 1 2 3 4 5 4 3 2 1 | 1 2 3 2 3 4 5 4 3 | 5 4 3 2 3 4 5 3 1 |

| 1 3 5 3 1 2 3 4 5 3 1 | 1 2 3 4 3 1 3 5 4 2 1 | 1 3 4 2 3 5 4 2 1 |

*) S. Anhang am Ende dieses Buches!

Solche und ähnliche Leseübungen werden recht zahlreich vorgenommen. — Doch soll nicht immer angenommen werden, ut stände auf der ersten Linie, sondern man nehme abwechselnd die 2., 3. oder 4. Linie oder die Hilfslinie unter dem System als Ort für ut an. Die Schüler folgen dann mit lebhafterem Interesse, weil ihnen die Übungen abwechselungsreicher erscheinen; ihre Stufenvorstellungen haften nicht an festgelegten Stellen des Liniensystems, sie erkennen die Intervalle an den Abständen der Notenköpfe voneinander, sie merken, daß es für das Abschätzen der Intervalle gleichgültig ist, auf welcher Linie der Ton ut steht. Die Übung eines Falles schließt die anderen Fälle in sich. Jede einzelne Übung dient zur Befestigung aller anderen.

Demnächst setze man das ut auf irgend einen Zwischenraum, bald auf den ersten, bald auf einen anderen.

Erst dann, wenn die Schüler im Lesen der Fünftonreihe Sicherheit und eine gewisse Fertigkeit erreicht haben, lasse man die Namen auch singen, während die Stufen am Notensystem gezeigt werden. Solange das Finden des richtigen Namens die besondere Aufmerksamkeit der Schüler in Anspruch nimmt, ist es ihnen nicht möglich, rein zu singen.

Ist die Fünftonreihe erledigt, so erweitern wir die Leseübungen durch Hinzufügung der Stufen 5 6 7 i. Später bilden die Tabellen 21, 23 und 25 vorzügliches Material zu Leseübungen.

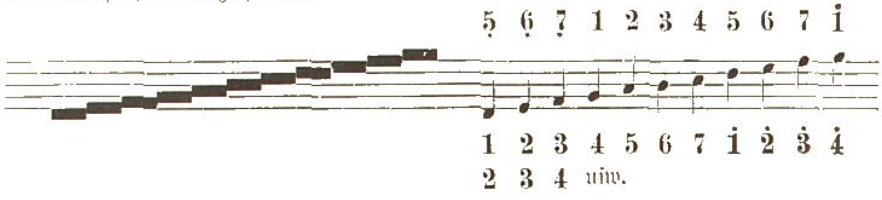
Wo man genötigt ist, in möglichst kurzer Zeit den Schülern die notwendigsten Notenkenntnisse zu übermitteln, da können die hier folgenden Nummern (welche auch das Schülerheft enthält) als Übungsmaterial dienen. Die Namen der Noten (die Solmisationssilben!) werden zunächst von einzelnen Schülern gesprochen; Takt, Noten- und Pausenwerte werden besprochen, und dann werden die Melodien von den Schülern selbständig gesungen. Nur der Ton ut wird angegeben.

Es ist sehr anzuraten, diese Übungen gründlich durchzunehmen, bevor man beliebige Melodien des Schulliederbuchs nach Noten singen läßt. Für den Anfang des Singens nach Noten sind wegen ihrer meist leichten Melodieschritte und wegen ihrer ruhigen Bewegung die Melodien der Kirchenlieder (die sogenannten Choräle) besonders geeignet.

Solmisation nach den gebräuchlichen Noten.

(Regeln S. 94 der Gesanglehre!)

Die in das Liniensystem gezeichnete Treppe soll zeigen, daß sowohl die Linien als auch die Zwischenräume benutzt werden, um die Reihenfolge der Tonstufen darzustellen.



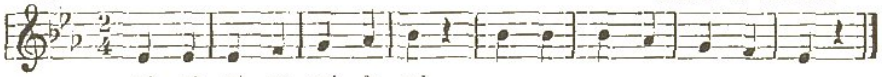
Nennt man die erste Note ut, so heißt die zweite re usw.
Nennt man die erste Note sol, so heißt die zweite la usw.
Nennt man die erste Note re, so heißt die zweite mi usw.
Nenne die erste Note re und lies die Reihe!
Nenne die erste Note la und lies die Reihe!

Um die Noten mit dem richtigen Namen nennen zu können, muß man auf die Zeichen achten, welche am Anfange des Liniensystems stehen. In unserm Liederbuche steht hier zunächst immer dieses Zeichen: 𝄞 Das ist der Violinschlüssel. Oft stehen gleich hinter dem Schlüssel noch andere Zeichen, nämlich: ♯ (Kreuz) oder ♭ (Be). Für Musiker haben diese Zeichen besondere Bedeutung; für Sänger sind folgende Regeln wichtig: Das letzte ♭ bezeichnet die Stufe 4, d. i. „fa". — Das letzte ♯ bezeichnet die Stufe 7, d. i. „si". — Sind weder Kreuze noch Be-en vorgezeichnet, so zeigt der Violinschlüssel an, daß auf der zweiten Linie (von unten!) die 5. Stufe, also „sol" steht.

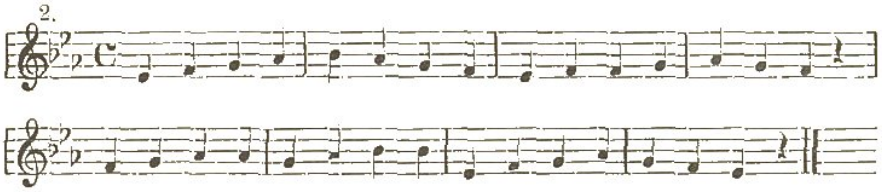
Lese- und Singübungen.

Nrn. 1—22 von E. Z.

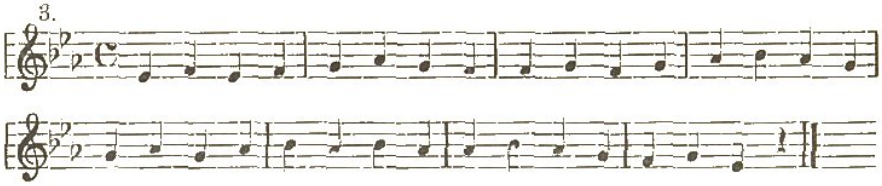
1.



2.



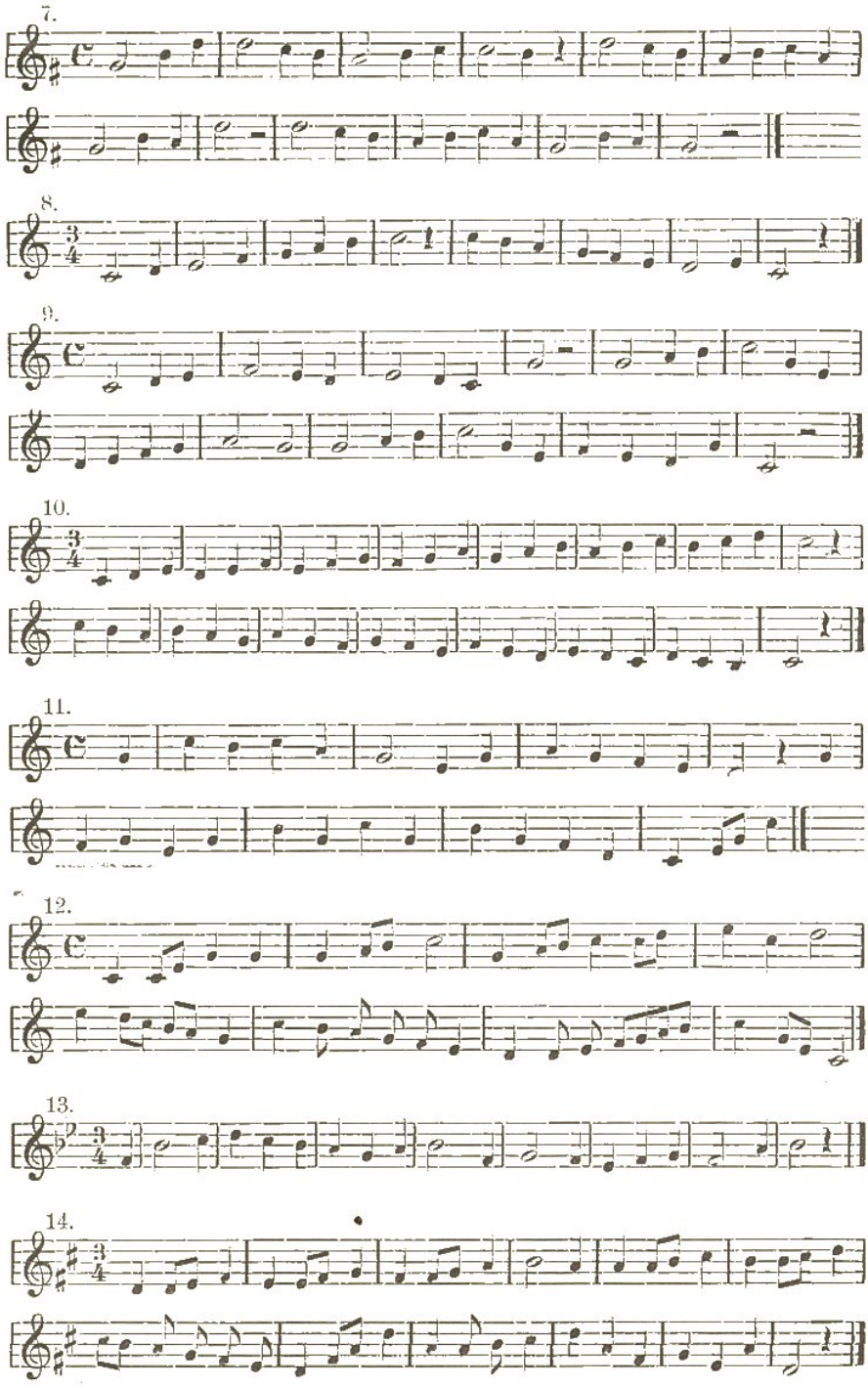
3.



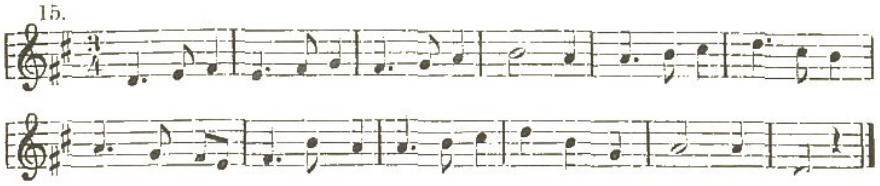
4.

5.

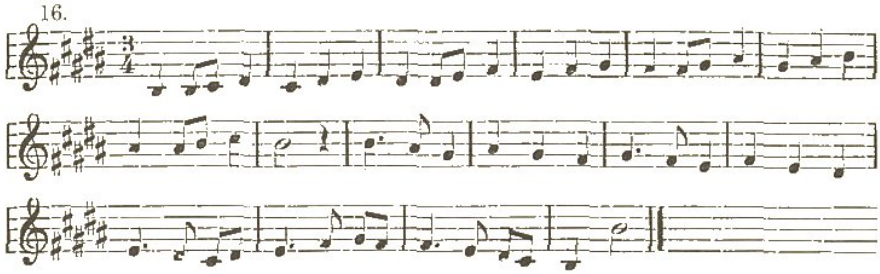
6.


7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.

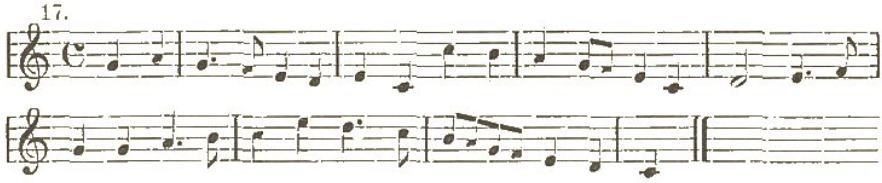
15.



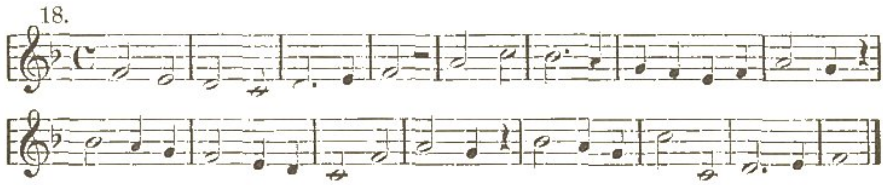
16.



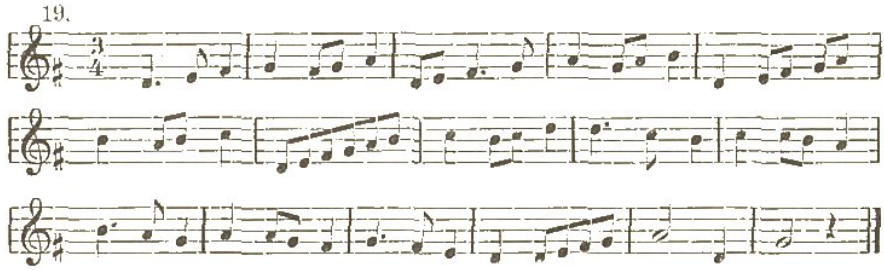
17.



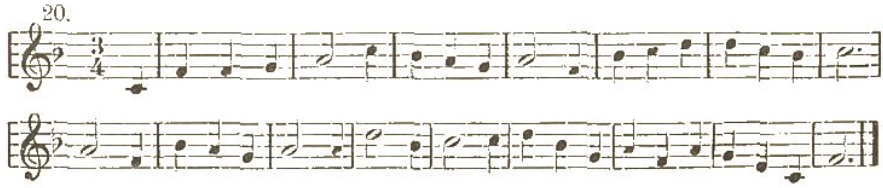
18.



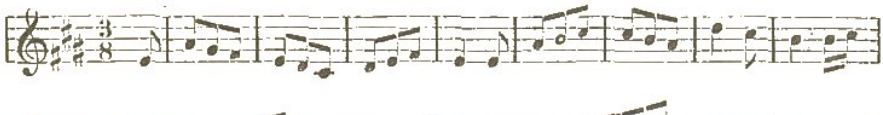
19.



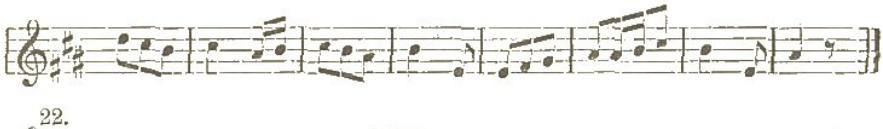
20.



21.



22.

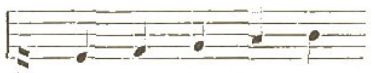


23. Th. Fröhlich.

Schriftliche Übungen.

Da, wo Zeit und Umstände es gestatten, empfiehlt es sich, die folgenden schriftlichen Arbeiten durcharbeiten zu lassen. Zu diesem Zwecke sollen die Schüler ein Heftchen mit Notenlinien zur Hand haben. (Zweckmäßige Heftchen liefert die Verlagsbuchhandlung zum Preise von 10 Pfg.) (In das Heftchen sollen Übungen des Schülerheftes, welche in Ziffernoten dargestellt sind, in Notenschrift eingetragen werden, um dann nach Noten gesungen zu werden. In dem folgenden ist der Lehrgang für diesen Kursus aufgestellt und mit den nötigen Erläuterungen versehen.

Zuerst wird Nr. 1 des Schülerheftes in Noten übertragen. Ut soll auf der ersten Linie stehen. Um anzudeuten, daß auf der ersten Linie ut steht, setzen wir auf diese Linie den Ut-Schlüssel der alten Choralnotenschrift: . [Das Ut kann in beliebiger Tonhöhe angestimmt werden.]

Die Noten  bedeuten, wenn wir den Ton **e** als ut annehmen, die fünf ersten Töne der E-dur-Tonleiter: e, fis, gis, a, h, wenn wir aber **es** als ut annehmen, den Anfang der Es-dur-Tonleiter: es, f, g, as, b, und wenn wir **c** als ut betrachten: c, d, e, f, g. Diese Buchstabennamen der Noten aber erfahren unsere Schüler jetzt noch nicht; durch die ersten Übungen im Notenschreiben und Notenlesen soll das Auge die einfachsten Intervalle mit Sicherheit abtaxieren lernen. Beim Notenschreiben wird die Feder so gehalten, wie beim Zeichnen der Bleistift, wenn wir einen senkrechten Strich machen wollen. Notenhälse und Taktstriche sollen senkrecht stehen. Die Taktzeit wird zunächst durch eine sogenannte *Viertelnote* dargestellt. Es ist gebräuchlich, bei den Noten,

welche auf der dritten Linie und höher stehen, den Hals nach unten (𝅗𝅥), bei den tiefer stehenden Noten aber nach oben (𝅗𝅥) zu ziehen. Als Pausenzeichen kommt statt der 0 die sogenannte Viertelpause (𝄽) in Anwendung.

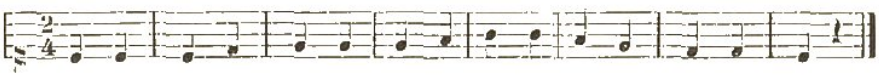
Nr. 1 wird in Noten so aussehen:

Weil in jedem Takte zwei Viertelnoten stehen, so heißt hier der zweizeitige Takt: $^2/_4$-Takt. Man setzt an den Anfang: $^2/_4$.

Nachdem die Übung geschrieben und von den Noten mit den Namen: ut, ut, ut; re usw. abgelesen ist, wird sie auch nach den geschriebenen Noten von einigen Schülern einzeln und dann von allen im Chor gesungen. Ähnlich werden alle folgenden Übungen behandelt.

Aufgabe 1. Die Nummern 2, 3 und 4 sind ebenso wie Nr. 1 in Noten zu übertragen; — ut steht auf der ersten Linie.

1 b. (2.)



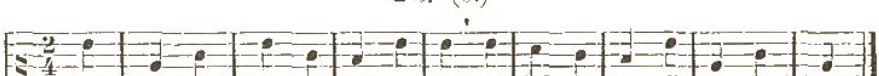
1 c. (3.)

1 d. (4.)

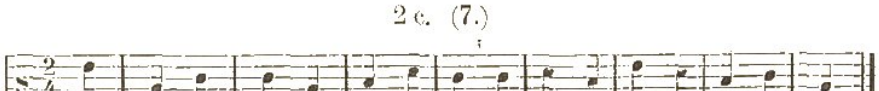
Aufgabe 2. Die Nummern 5, 6, 7 und 8 sind in Noten zu übertragen. Ut soll auf der zweiten Linie stehen.

2 a. (5.)

2 b. (6.)



2 c. (7.)



2 d. (8.)

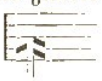
Aufgabe 3. Die Nummern 9, 10, 11 und 12 sind in Noten zu übertragen. Ut soll auf der dritten Linie stehen. Für die zweizeitige Note, welche am Schlusse von Nr. 9, im dritten Takt von Nr. 10 und an anderen Stellen vorkommt, setzen wir hier die sogenannte Halbenote (𝅗𝅥), sie dauert doppelt so lange als eine Viertelnote. In jedem Takte sind drei Viertelnoten oder deren Gesamtwert, wie z. B.: eine Halbe und eine Viertelpause, oder eine Halbenote und eine Viertelnote. Dieser dreizeitige Takt heißt $^3/_4$-Takt. An den Anfang der Melodie setzt man $^3/_4$ als Taktbezeichnung. Die zweizeitigen Pausen können durch zwei einzelne Viertelpausen (𝄽 𝄽) oder durch eine Halbepause (𝄼) schriftlich dargestellt werden.

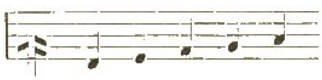
3 a. (9.)

3 b. (10.)

3 c. (11.)

3 d. (12.)

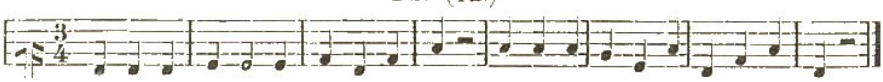
Aufgabe 4. Die Nummern 11 bis 14 sollen in Notenschrift dargestellt werden. Ut steht unter dem Liniensystem, so daß fa auf die zweite Linie zu stehen kommt. Dieses deutet der Fa-Schlüssel an. 



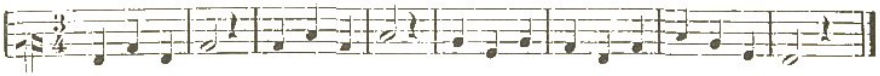
Die nebenstehenden Noten heißen: ut, re, mi, fa, sol.

4 a. (11.)

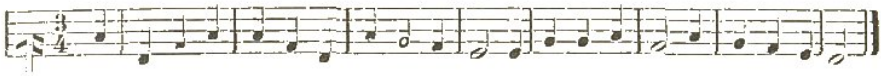
4 b. (12.)



4 c. (13.)



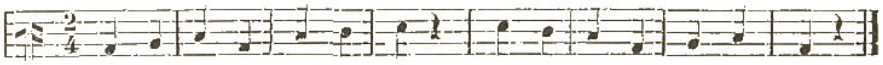
4 d. (14.)



Aufgabe 5. Die Nummern 3, 4, 5 und 6 sind in Noten zu übertragen. Der Fa-Schlüssel soll auf der dritten Linie stehen; demnach kommt ut in den ersten Zwischenraum.

5a. (3.)

5b. (4.)



5c. (5.)

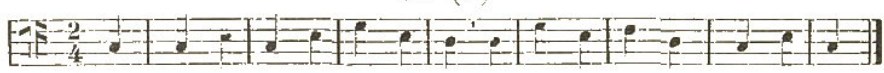
5d. (6.)

Anmerkung. — Die vorhergehenden Nummern sind (nach Noten) stets zu wiederholen!

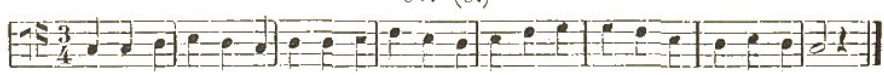
Aufgabe 6. Die Nummern 7, 8, 9 und 10. Der Fa-Schlüssel auf der vierten Linie, demnach ut im zweiten Zwischenraum!

6a. (7.)

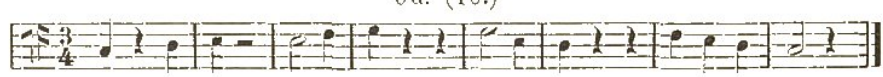
6b. (8.)



6c. (9.)



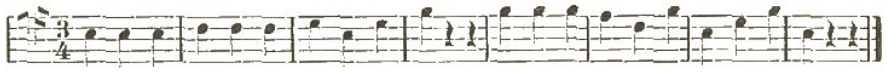
6d. (10.)



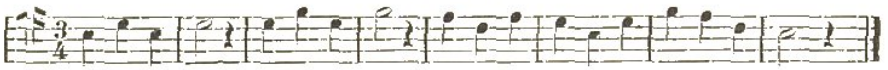
Aufgabe 7. Die Nummern 11, 12, 13, 14. Der Fa-Schlüssel auf der fünften Linie, demnach ut im dritten Zwischenraum.

7a. (11.)

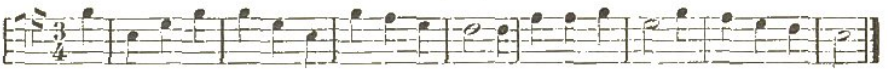
7b. (12.)



7c. (13.)

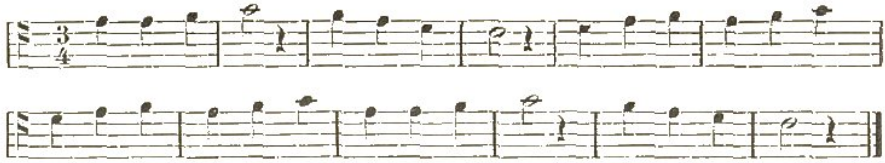


7d. (14.)

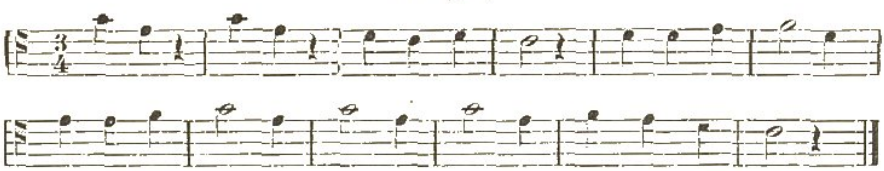


Aufgabe 8. Die Nummern 18, 19, 20. Ut-Schlüssel auf der vierten Linie. Anwendung einer Hilfslinie über dem System (𝄞). Das Zeichen C bedeutet $^4/_4$.

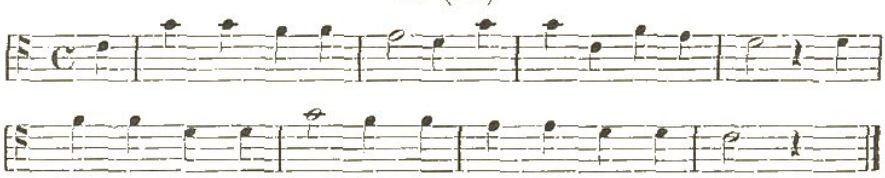
8a. (18.)



8b. (19.)

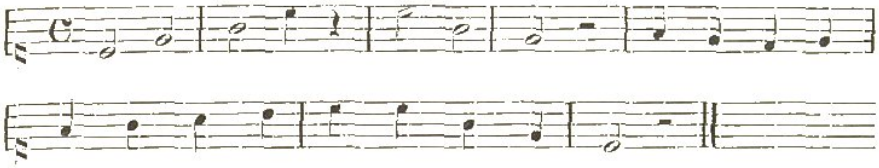


8c. (20.)

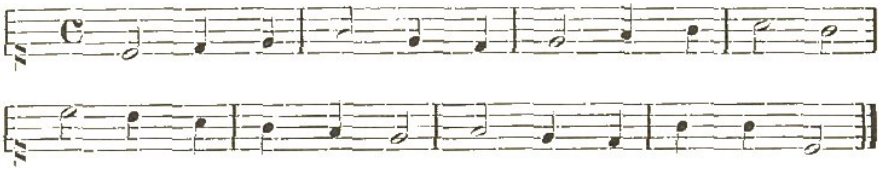


Aufgabe 9. Die Nummern 15, 16, 17. Ut-Schlüssel auf der ersten Linie.

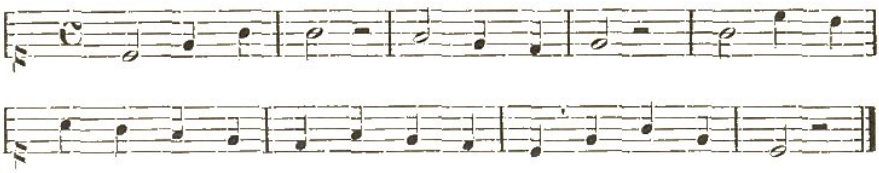
9a. (15.)



9b. (16.)

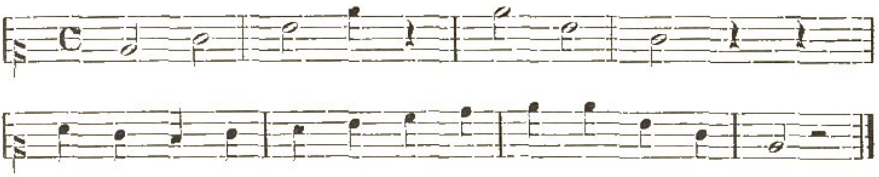


9c. (17.)

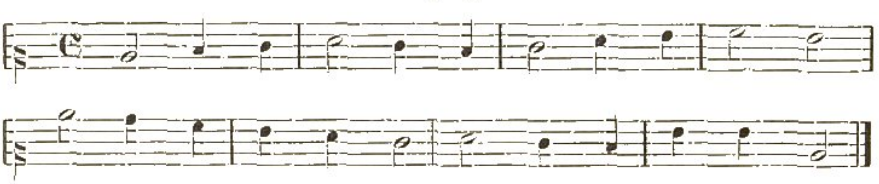


Aufgabe 10. Die Nummern 15, 16 und 17. Ut-Schlüssel auf der zweiten Linie.

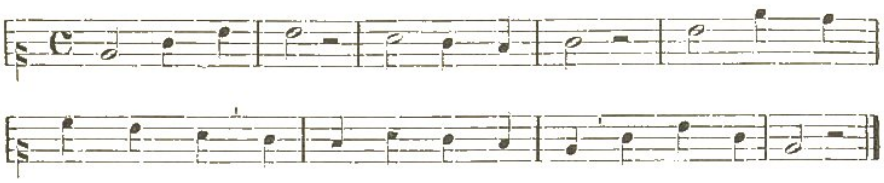
10a. (15.)



10b. (10.)

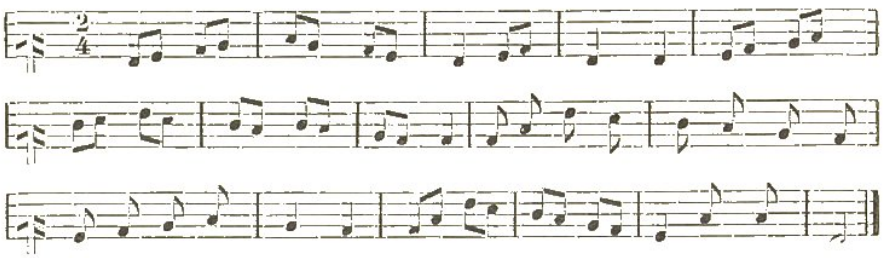


10c. (17.)

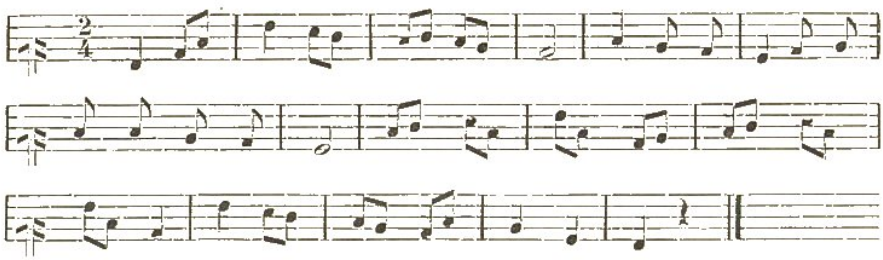


Aufgabe 11. Die Nummern 26 und 27. Fa-Schlüssel auf der zweiten Linie. Die halbzeitigen Töne sind durch Achtelnoten ♫ oder ♪♪ darzustellen.

11a. (26.)

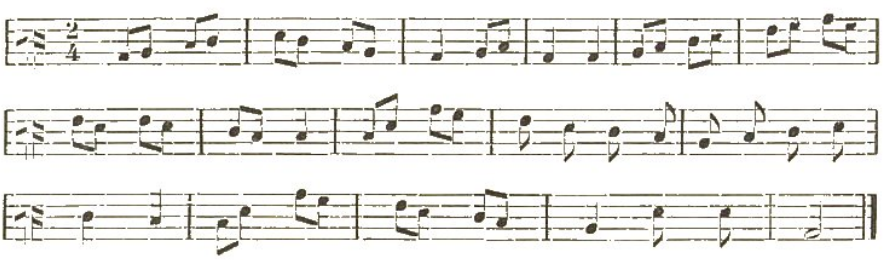


11b. (27.)

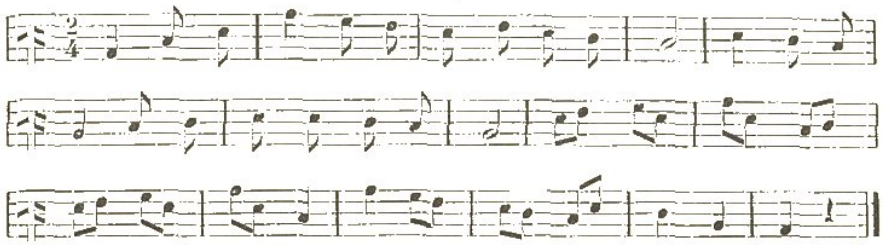


Aufgabe 12. Die Nummern 26 und 27. Fa-Schlüssel auf der dritten Linie.

12a. (26.)

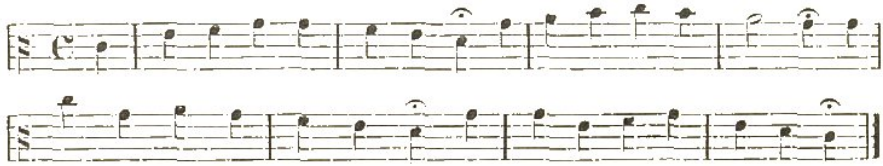


12 b. (27.)

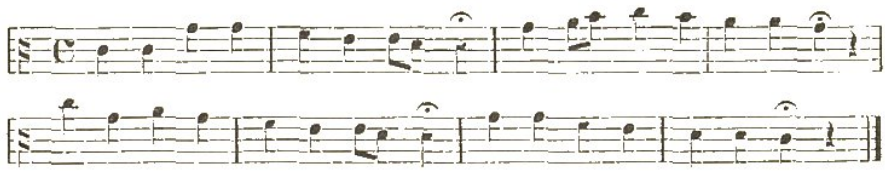


Aufgabe 13. Die Nummern 30 und 31. Ut-Schlüssel auf der dritten Linie. Anwendung einer Hilfslinie über dem System (|).

13 a. (30.)

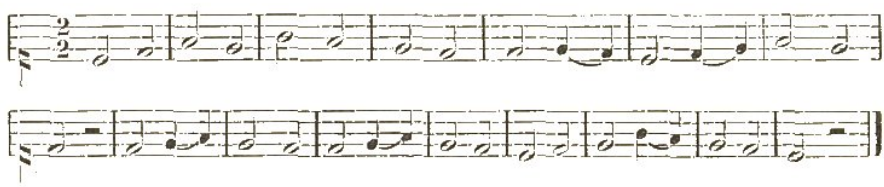


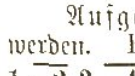
13 b. (31.)



Aufgabe 14. Nr. 33 soll in Noten übertragen werden. Ut-Schlüssel auf der ersten Linie. Die Taktzeit soll durch eine Halbenote dargestellt werden. Die **halbzeitigen** Noten müssen dann als Viertelnoten erscheinen. $^2/_2$-Takt!

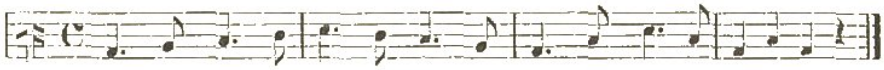
14. (33.)



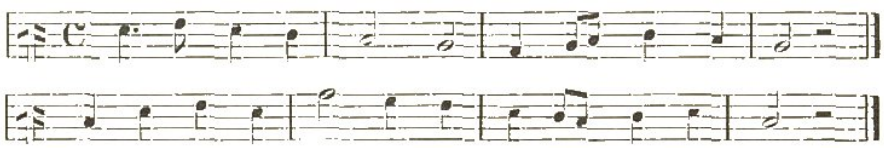
Aufgabe 15. Die Nummern 34 und 35 sollen in Noten übertragen werden. Fa-Schlüssel auf der dritten Linie. Das rhythmische Motiv $\overline{1 . 2}\ \overline{3 . 4}$ | könnte in Noten folgendermaßen wiedergegeben werden:  |. Es ist jedoch gebräuchlich, einzeln stehende Achtelnoten mit

einem Fähnchen statt mit Balken (♪) zu schreiben. Den Punkt setzt man dann hinter die zu verlängernde Viertelnote. Es ist besonders darauf aufmerksam zu machen, daß der Punkt hier nur den Zeitwert einer Achtelnote hat. Er verlängert also den Zeitwert einer Viertelnote um eine Achtelnote.

15 a. (34.)

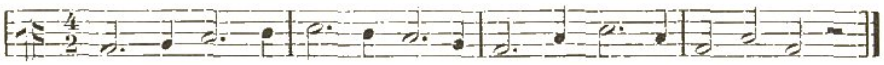


15 b. (35.)



Aufgabe 16. Nr. 34 soll mit dem Fa-Schlüssel auf der dritten Linie dargestellt werden. Die Halbenote soll eine Taktzeit repräsentieren. Taktart: $^4_2$. Der Punkt verlängert die Halbe um ein Viertel.

16. (34).

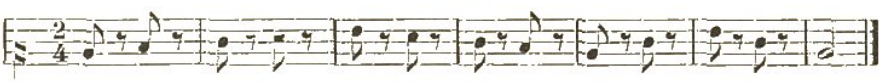


Aufgabe 17. Die vorige Aufgabe soll noch einmal ausgeführt werden. Ist dieses geschehen, dann sollen aus jedem Takte zwei Takte gemacht werden, indem man nach jeder Viertelnote oder (am Schlusse) nach zwei aufeinanderfolgenden Halben einen Taktstrich hinzufügt. Jeder Takt dieser neuen Nummer kann nun als vierzeitig aufgefaßt werden; — die Taktzeit ist dann durch einen Viertelnotenwert vertreten, die Halbenote dauert zwei und die punktierte Halbenote drei Taktzeiten.

17. (34.)

Aufgabe 18. Nr. 37 soll in Noten übertragen werden. Ut-Schlüssel auf der zweiten Linie. Die halbzeitige Note soll durch eine Achtelnote (♪), die halbzeitige Pause durch eine Achtelpause (𝄾) dargestellt werden.

18. (37.)



Aufgabe 19. Nr. 10 soll (Ut-Schlüssel auf der dritten Linie) auf dreierlei Weise in Noten übertragen werden.

a. Die Taktzeit wird dargestellt durch einen Viertelnotenwert. Taktart: $^3/_4$.

b. Die Taktzeit wird dargestellt durch einen Achtelnotenwert. Taktart $^3/_8$. In diesem Falle muß die zweizeitige Pause durch zwei aufeinanderfolgende Achtelpausen (𝄾𝄾) oder durch eine Viertelpause (𝄽) ausgedrückt werden.

c. Die Taktzeit wird dargestellt durch den Wert einer Halbennote. Taktart $^3/_2$. Hier wird die zweizeitige Note durch eine Ganzenote (𝅝), die zweizeitige Pause durch eine Ganzepause (▬) ausgedrückt.

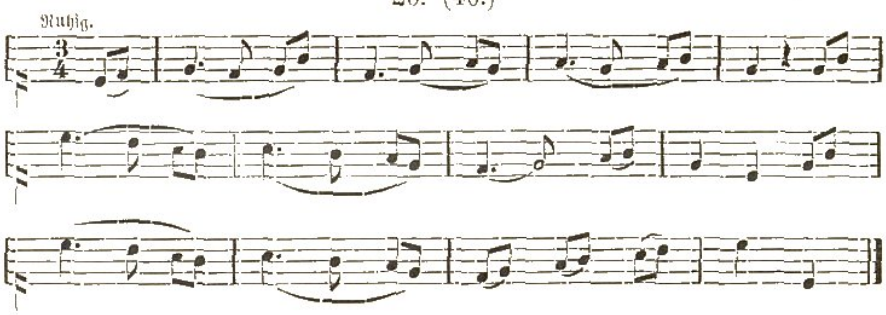
19a. (10.)

19b. (10.)

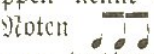
19c. (10.)

Aufgabe 20. Nr. 40 soll in Noten übertragen werden. Ut-Schlüssel auf der ersten Linie. *Taktzeit als Viertelnote!*

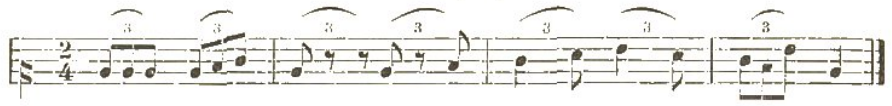
20. (40.)



Aufgabe 21a. Nr. 47 soll in Noten übertragen werden. Ut-Schlüssel auf der zweiten Linie. Die einzelne Taktzeit (der einzelne Taktschlag) soll durch eine Viertelnote ausgedrückt werden. Jede Taktzeit ist in drei Teile geteilt. Demnach muß auch die Viertelnote in drei Teile geteilt werden. Man stellt nun die Dreiteilung der Viertelnote (— ebenso wie deren Zweiteilung!) durch Achtelnoten dar, so daß also bei der Dreiteilung

ist. Zum Zeichen, daß drei Teile auf ein Viertel kommen sollen, setzt man über die betreffende Gruppe die Ziffer 3. Solche Notengruppen nennt man Triolen. Eigentlich dürfte man in diesem Falle die Noten  nicht Achtel nennen, sondern man müßte sie Zwölftel nennen, trotzdem sie gerade so aussehen wie Achtel, aber die Kennzeichnung als Triolen läßt uns ja deutlich erkennen, daß die Dreiteilung des Viertels gemeint ist. Da, wo der gemeinsame Querstrich die Dreiteilung ausdrückt, ist es nicht nötig, die Ziffer 3 über die Gruppe zu schreiben.

21a. (47.)



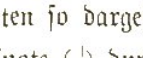
Aufgabe 21b. Die vorhergehende Aufgabe (21a) soll in etwas anderer Weise gelöst werden.

In der vorigen Aufgabe waren mit Ausnahme der Schlußnote sämtliche Viertel in Triolen zu zerlegen. Jeder Takt zeigte darum sechs Achtelwerte. In diesem Falle ist es bequemer, statt der $^2/_4$-Taktart eine neue — die $^6/_8$-Taktart anzunehmen. Man setzt an den Anfang die Taktbezeichnung $^6/_8$ und schreibt die Noten genau so, wie in der vorigen Aufgabe, nur wird die Ziffer 3 nicht über die Notengruppen gesetzt, und die Schlußnote muß einen Punkt als Verlängerungszeichen bekommen, sie gilt ja so viel, wie drei einzelne Achtel zusammen. Da am Anfang die Bezeichnung $^6/_8$ steht, haben wir jetzt wirkliche Achtel (nicht Zwölftel — Triolenachtel!) vor uns. In Nr. 21b repräsentiert jede einzelne Achtelnote eine Taktzeit, welche aber entsprechend kürzer zu nehmen ist, als die in Nr. 21a durch eine Viertelnote ausgedrückte Taktzeit.

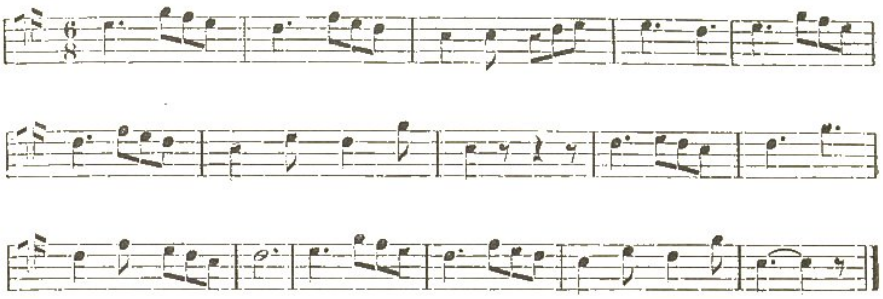
21b.

Aufgabe 22. Nr. 52 soll im $^6/_8$-Takt dargestellt werden. Fa-Schlüssel auf der fünften Linie.

Sehen wir uns die Ziffernotierung an! Im zwölften Takt steht die Note 2. Sie füllt einen ganzen Takt aus. Im $^6/_8$-Takt müssen wir also eine Note wählen, welche den Wert von sechs Achteln hat. Dies ist die punktierte Halbe.

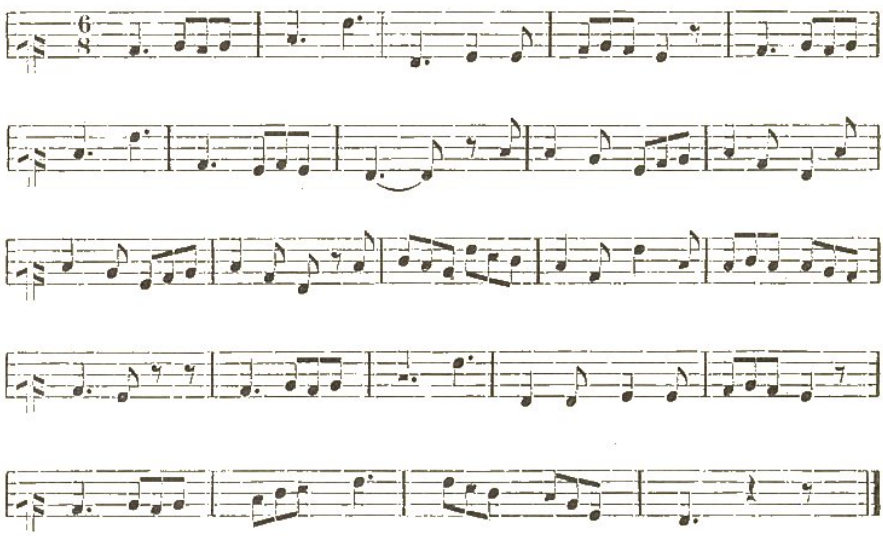
Die Schlußnote 1 $\overline{\cdot\cdot 0}$ muß 3 Achtel + 2 Achtel = 5 Achtel Wert haben. Dies wird in Noten so dargestellt:  . Die Dreiachtelnote () ist mit der Zweiachtelnote () durch einen Bogen verbunden.

22. (52.)



Aufgabe 23. Nr. 53 ist in Noten zu übertragen. Fa-Schlüssel auf der zweiten Linie. $^6/_8$-Takt.

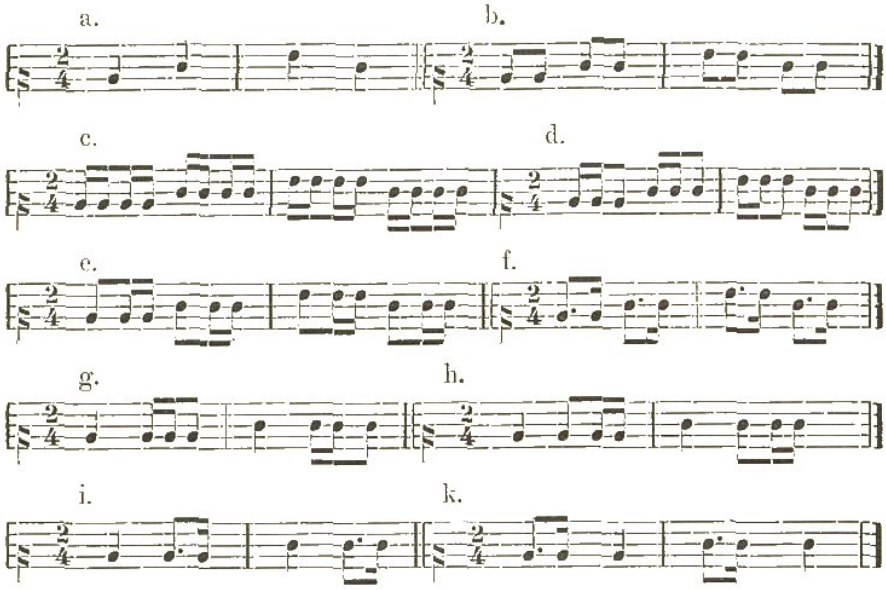
23. (53.)



Aufgabe 24. Nr. 72 ist in Noten zu übertragen.

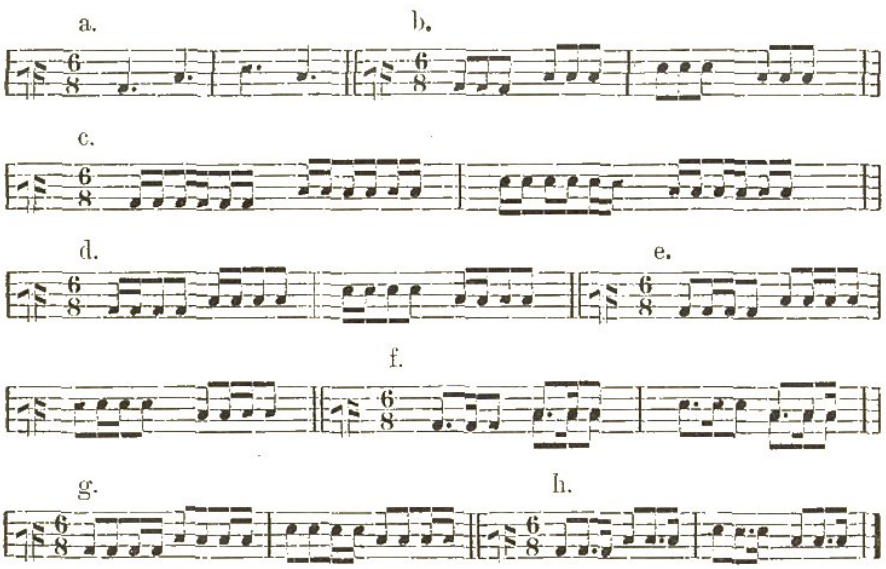
Ut-Schlüssel auf der zweiten Linie. Die Taktzeit werde durch eine Viertelnote ausgedrückt. Von Nr. 72c an kommt die Unterzweiteilung vor. Die einzelnen Teile sind durch Sechzehntelnoten: 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 oder 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 auszudrücken. Unter f, i, k kommen punktierte Achtel vor. Der Punkt wird dicht hinter die Achtelnote gesetzt.

24.



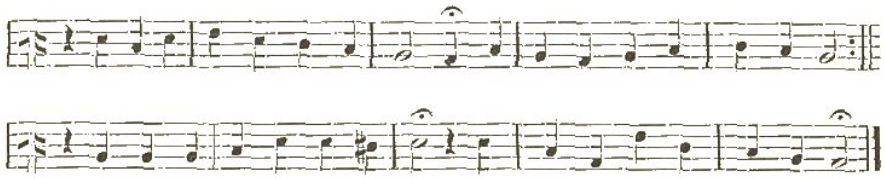
Aufgabe 25. Nr. 74 ist in Noten zu übertragen. Fa-Schlüssel auf der dritten Linie. $^6/_8$-Takt. Die Aufgaben lassen sich leicht vermehren, doch genügen in rhythmischer Beziehung die hier aufgestellten, falls sie gründlich verarbeitet werden. Unsere Schüler werden dann auch mit den sonst noch vorkommenden Taktarten fertig.

25.

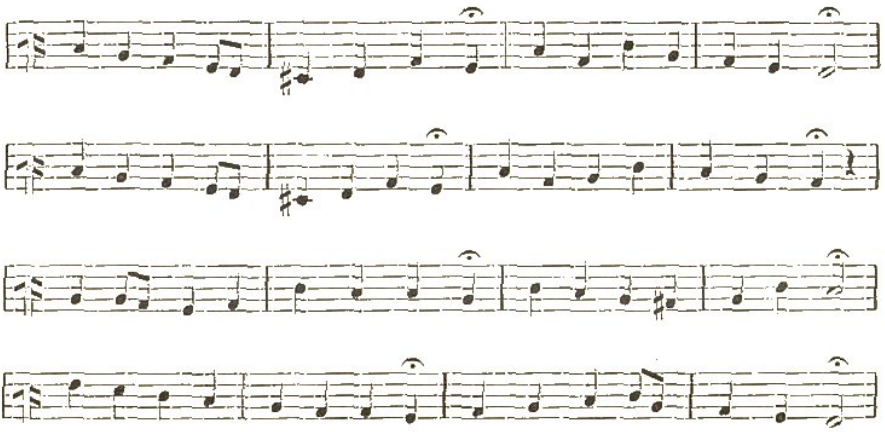


Aufgabe 26. Die Nummern 69, 70 und 71 sollen in Noten übertragen werden. Bei 69 und 70 der Fa-Schlüssel auf der dritten Linie, bei 71 der Fa-Schlüssel auf der zweiten Linie. In der Notenschrift gilt als Zeichen für die Erhöhung einer Stufe um einen Halbton ein vor die betreffende Note zu setzendes ♯. Um die Erniedrigung um einen Halbton anzudeuten, setzt man vor die betreffende Note ein ♭.

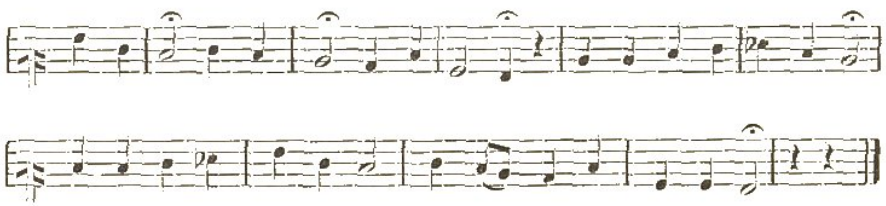
26a (69.)



26b. (70.)



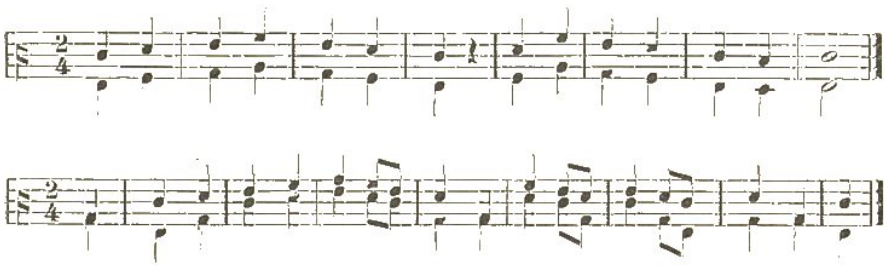
26c. (71.)



Aufgabe 27. Die Nummern 91 und 92 sollen in Noten übertragen werden. Ut-Schlüssel auf der dritten Linie. $^2/_4$-Takt.

Die Oberstimme hat den Hals nach oben, die Unterstimme nach unten gerichtet.

27. (91 und 92.)



Jetzt können Lieder nach den gebräuchlichen Noten gesungen werden. Ganz einfache Melodien können schon nach den ersten Übungen im Notenlesen nach diesen Tonzeichen eingeübt werden. Absichtlich haben wir seither den Violinschlüssel 𝄞 und den Baßschlüssel 𝄢 nicht angewandt. Der Violinschlüssel bezeichnet bekanntlich den Ton g, einen Ton von bestimmter Höhe. Unser sol aber kann in jeder beliebigen Tonhöhe angestimmt werden.

Im nächsten Abschnitt wird gezeigt, wie unsere Schüler die gebräuchlichen Notennamen, sowie die verschiedenen sogenannten Tonarten kennen lernen; trotzdem können sie schon jetzt recht wohl nach Violinnoten und auch nach Baßnoten singen. Wir müssen ihnen nur angeben, wo in den einzelnen Fällen die Note ut steht.

Sind keine Vorzeichen (♯ oder ♭) vorhanden, so zeigt der Violinschlüssel an, daß auf der zweiten Linie (welche vom Schlußbogen des Schlüssels umschlungen wird) die Note sol steht. Mit Hilfe der Tonfolge 5 3 1 finden die Schüler leicht die Stelle für ut auf der ersten Hilfslinie unter dem System. Der Baßschlüssel gibt an, daß auf der vierten Linie die Note fa steht. Die Baßnoten haben denselben Namen, wie wenn der Fa-Schlüssel auf der vierten Linie angewandt wäre.

Sind aber Vorzeichen vorhanden, so genügt es vorläufig, wenn wir den Schülern sagen: Sind Kreuze vorgezeichnet, so steht das letzte ♯ auf der Stufe si; die nächsthöhere Stufe ist also ut. Sind Been vorgezeichnet, so steht das letzte ♭ auf der Stufe fa. Die Notenfolge 4 3 1 oder 4 2 1 läßt die Stelle für ut leicht finden.

Zusammenstellung der Noten- und Pausen-Gestalten.

Bei den seitherigen Übungen kamen die wichtigsten Noten und Pausenwerte zur Darstellung. Es empfiehlt sich, nunmehr mit den Schülern die folgende Zusammenstellung der Noten- und Pausen-Gestalten, welche sich auch im Schülerheft befindet, kurz zu besprechen.

Noten: Pausen:

Ganze:

Halbe:

Eine Ganze ist gleich zwei Halben.

Viertel:

Eine Halbe ist gleich zwei Vierteln.

Achtel:

Ein Viertel ist gleich zwei Achteln.

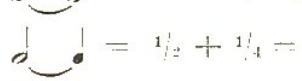
Sechszehntel:

Ein Achtel ist gleich zwei Sechzehnteln.

Zweiunddreißigstel:

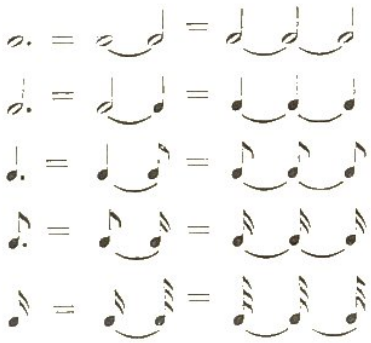
Wenn durch einen Bogen zwei Noten gleicher Tonhöhe verbunden sind, so bezeichnen die beiden verbundenen Noten nur einen Ton von entsprechend längerer Dauer, z. B.:

das ist: $^1/_2 + {}^1/_2 = 1$



$= {}^1/_2 + {}^1/_4 = {}^3/_4$.

Häufig werden zwei ein und denselben Ton bezeichnende Noten zusammengezogen, von denen die zweite den halben Wert der ersten hat, z. B.: oder oder usw. In diesem Falle bedient man sich aber durchweg einer abgekürzten Schreibweise. Man setzt nämlich hinter die um die Hälfte zu verlängernde Note einen Punkt; der Punkt gilt also halb soviel als die Note selbst, hinter welcher er steht. Folgende kleine Tabelle zeigt den Wert der punktierten Noten.



Schluß-Stufe.

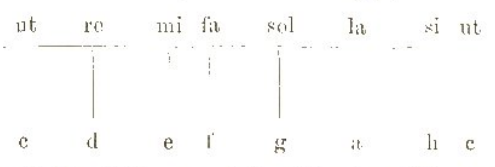
X. Die sogenannten Tonarten.

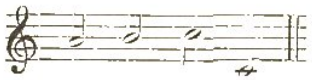
Die Tonhöhe ist nicht bei allen Liedern gleich. Bei dem einen Liede ist ut höher; bei einem anderen tiefer zu nehmen. Die zweckmäßige Tonhöhe ist von den Tondichtern angegeben. Um diese Tonhöhe zu finden, bedient man sich der Stimmgabel. Wird eine richtige Stimmgabel angeschlagen, so machen ihre Zinken in einer Sekunde 435 Schwingungen, und es erklingt ein Ton von ganz bestimmter Höhe. Dieser Ton wird a genannt. Von dem Tone a aus werden die übrigen in der Musik gebräuchlichen Töne bestimmt. Auch diese haben Buchstaben-Benennung. Zur Tonbenennung benutzt man die Buchstaben a, b, c, d, e, f, g, h. Der Ton h liegt jedoch nicht, wie mnn annehmen sollte, oberhalb g, sondern zwischen b und c. Nehmen wir den Ton c als ut, so heißt die Durtonleiter C-dur: c, d, e, f, g, a, h, $\bar{c}$. Zum Zeichen, daß das c am Schlusse höher ist, als das c am Anfang, steht ein Strich über dem höheren c. Man nennt dieses $\bar{c}$ das eingestrichene c. Die zunächst unterhalb des eingestrichenen c liegenden Töne h, a, g, f, e, d, c bilden die kleine Oktav, weil sie mit kleinen Buchstaben geschrieben wurden. Die nächsttieferen Töne wurden mit großen Buchstaben geschrieben, sie bilden die große Oktav.

Große Oktav							Kleine Oktav							Eingestrichene Oktav							
C	D	E	F	G	A	H	c	d	e	f	g	a	h	c	d	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	a	$\bar{h}$	$\bar{c}$

Den Schluß der eingestrichenen Oktav bildet das zweigestrichene c. (Das a der Stimmgabel = 435 Schwingungen ist das eingestrichene a.)

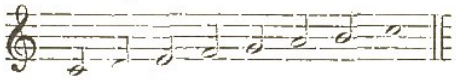
Nachdem die Schüler mit der Buchstabenbenennung der Töne bekannt gemacht sind, können sie angeleitet werden, die vorgeschriebene Tonhöhe der Lieder nach dem Tone der Stimmgabel selbst aufzufinden. Wir wählen zunächst ein in C-dur notiertes Lied. Um dieses in der vorgeschriebenen Tonhöhe singen zu können, bilden wir vorher die C-dur Tonleiter. Nebenstehende Figur wird an die Wandtafel gezeichnet. An der Figur ist zu sehen, daß dann, wenn wir den Ton c als ut nehmen, der Ton a die Stufe la darstellt. Nehmen wir den Ton der Stimmgabel (a) als la und singen die Tonfolge la si ut, so haben wir die Töne a h c gesungen. Wir schlagen also die Stimmgabel an und fordern die Schüler auf, den Ton der Stimmgabel als la zu nehmen und nun: la si ut zu singen. Darauf singen wir in gleicher Tonhöhe: a h c.





Dann kann eine Abteilung singen: 6 7 1 1 = la si ut ut

und gleichzeitig singt eine zweite Abteilung: a h c c



Demnächst singt eine Abteilung: ut re mi fa sol la si ut

und gleichzeitig eine zweite Abteilung: c d e f g a h c

Wir haben nun nicht nur den Ton c gefunden, sondern auch die übrigen in der C-dur-Tonleiter enthaltenen Töne. Doch brauchen wir uns beim Singen unseres Liedes um die Buchstabennamen nicht weiter zu kümmern, — wenn wir nur den Ton c als ut nehmen, dann erklingt das ganze Lied in C-dur.

Um die Buchstabenbenennung der Noten einzuüben, stelle man an der Tafel V unserer Tafeln für Treffübungen entsprechende Leseübungen an. Auch lasse man einige Nummern des Schülerheftes im Violinschlüssel (ev. auch im Baßschlüssel) in C-dur in Notenschrift darstellen und mit Buchstabenbenennung ablesen. Beim Singen aber werden stets die Solmisationssilben angewendet. Es ist deshalb nicht nötig, von unsern Schülern im Benennen der Noten mit Buchstaben große Fertigkeit zu verlangen.

Dem Tonschritte mi fa entspricht in der C-dur-Tonleiter die Tonfolge e f.
" " si ut " " " " " " h c.

Die Tonfolgen e f und h c stellen also Halbtöne dar, während die übrigen Schritte Ganztöne sind. Anschaulich zeigt unsere Tonleiter-Tabelle, welche auch dem Schülerheft beigegeben ist, diese Verhältnisse. Nun sieht auf der Tabelle auch die von den Buchstabennamen abgeleiteten Benennungen der erhöhten und erniedrigten Stufen.

Hauptsächlich soll die Tabelle zur Bildung der verschiedenen Tonarten das anschauliche Material bieten. Die Hauptfigur in der Mitte stellt ein Leiterbild in zwei Oktaven dar. Die erhöhten (und erniedrigten) Stufen sind in roter Farbe angedeutet. Das kleine Leiterbild rechts läßt durch Anlehnung an die Mittelfigur die Buchstabenbenennung der G-dur-Tonleiter ablesen. Die erste Stufe der kleinen Leiter fällt mit g, die zweite mit a, die dritte mit h usf. — die siebente mit fis zusammen. Hätten wir den Ton f als siebenten angenommen, so würde der Schritt von 6 nach 7 nur einen Halbton betragen haben. Er muß aber einen Ganzton betragen, also müssen wir statt des Tones f einen um einen Halbton höhern Ton d. i. fis nehmen.

Da das Zeichen für Erhöhung eines Tones das Kreuz (♯) ist, so sagt man: G-dur hat ein Kreuz. Man setzt dieses Kreuz an den Anfang des Notensystems und dann wird die Note f allemal fis gelesen.

Durch entsprechendes Verschieben der kleinen Leiter kann man auf unserer Tabelle sämtliche Durtonleitern ablesen. Dieselben sind zugleich in Notenköpfen so dargestellt, daß man an der Entfernung dieser Notenköpfe voneinander die charakteristischen Stufenverhältnisse der Durtonleiter direkt vor Augen hat. Links von der Mittelfigur sind die Be-Tonarten dargestellt. Der Tabelle ist ein beweglicher Papierstreifen beigegeben, welcher auf der einen Seite das Bild der Durtonleiter und auf der anderen das Bild der melodischen Molltonleiter zeigt. Durch Anlehnen dieses Streifens an die Mittelfigur kann man sowohl sämtliche Dur- als auch Molltonleitern direkt ablesen.

Unsere Tonleiter-Tabelle gibt uns auch Aufschluß darüber, wie sich der Grundton jeder beliebigen Tonart von dem Tone der Stimmgabel (a) aus in zweckmäßiger Weise finden läßt. Rechts von den Leiterbildern sind die Kreuz-Tonarten in der Weise dargestellt, daß auf senkrechte Linien Notenköpfe so aufgereiht sind, daß jede Senkrechte das Bild einer Durtonleiter darstellt! — die Notenköpfe jeder Senkrechten (von unten nach oben verfolgt) bezeichnen die Buchstabennamen der betreffenden Leiterstufen. Über die ganze Tonleiter-Tabelle sind von links nach rechts fünfzehn schwarzpunktierte Linien gezogen, welche als Fortsetzung der schwarzen Stufen des in der Mitte befindlichen großen Leiterbildes erscheinen. Diejenige dieser schwarzpunktierten Linien, welche sowohl links als rechts mit dem Buchstaben A bezeichnet ist, läßt erkennen, in welchen Durtonarten der Ton a überhaupt vorkommt. Auch sieht man, welche Stufe der betreffenden Tonart von dem Tone a dargestellt wird. An der A-Linie können wir sehen, daß der Ton a außer in C-dur auch noch in F-dur, G-dur, D-dur, A-dur und E-dur vorkommt. Der Grundton dieser Tonarten läßt sich also unmittelbar von dem Tone a aus finden. Angenommen: wir suchen den Grundton von G-dur. Die Tabelle zeigt uns, daß der Ton a in G-dur die 2. Stufe bildet. Demnach nehmen wir den Ton a als 2 = re; wir singen nun re ut und haben in dem Ut den Ton g. Suchen wir den Grundton von D-dur, so zeigt uns die Tabelle, daß in D-dur der Ton a die 5. Stufe, also sol bildet; wir nehmen den Ton a als sol und singen: sol ut; — das Ut ist der gesuchte Ton d. In gleicher Weise zeigt uns die Tabelle, daß der Ton a in A-dur die 1. Stufe, in E-dur die 4. Stufe und in F-dur die 3. Stufe bildet, und wir wissen

dann, wie wir den Grundton ut finden können. An der Tabelle ist auch zu sehen, daß in sämtlichen Kreuztonarten der Ton H vorkommt; und daß dieser Ton H in H-dur die 1. Stufe, in Fis-dur die 4. Stufe bildet. Den Ton H können wir von dem Tone A aus finden, indem wir den Ton a als ut anstimmen und nun ut re singen. Wir wiederholen nun mehreremal den Ton re, indem wir denselben auf den Vokal a und dann mit dem Namen h singen. Damit haben wir den Grundton für H-dur oder auch den Ton fa für Fis-dur. — — Ein Blick auf die rotpunktierte B-Linie der Tabelle verrät uns, daß der Ton B in sämtlichen B-Tonarten vorkommt, und daß dieser Ton in F-dur die 4., in B-dur die 1., in Es-dur die 5., in As die 2., in Des die 6., in Ges die 3. Stufe darstellt. Den Ton B finden wir leicht, indem wir den Ton A als mi nehmen und nun mi fa singen. Der Ton fa = dem Tone B.

A. Durtonleitern nebst dem tonischen Dreiklange.

1)	C	D	E	F	G	A	H	c	C	E	G	c
2)	G	A	H	c	d	e	fis	g	G	H	d	g
3)	D	E	Fis	G	A	H	cis	d	D	Fis	A	d
4)	A	H	cis	d	e	fis	gis	a	A	cis	e	a
5)	E	Fis	Gis	A	H	cis	dis	e	E	Gis	H	e
6)	H	cis	dis	e	fis	gis	ais	h	H	dis	fis	h
7)	Fis	Gis	Ais	H	cis	dis	eis	fis	Fis	Ais	cis	fis
8)	F	G	A	B	c	d	e	f	F	A	c	f
9)	B	c	d	es	f	g	a	b	B	d	f	b
10)	Es	F	G	As	B	c	d	es	Es	G	B	es
11)	As	B	c	des	es	f	g	as	As	c	es	as
12)	Des	Es	F	Ges	As	B	c	des	Des	F	As	des
13)	Ges	As	B	ces	des	es	f	ges	Ges	B	des	ges

B. Molltonleitern.

Wenngleich die aufsteigende melodische Molltonleiter leicht aus der gleichnamigen Durtonleiter durch Erniedrigung der 3. Stufe gebildet werden kann, so zeigt doch die fallende melodische sowie auch die harmonische Molltonleiter, daß als Grundton der Molltonleitern die 6. Stufe der Durtonleiter betrachtet werden muß. — Da auf der 6. Stufe jeder Durtonleiter eine Molltonleiter errichtet werden kann, so gibt es eben soviel Molltonleitern als Durtonleitern. Jede Durtonart hat eine verwandte Molltonart, d. i. diejenige, welche auf der 6. Stufe dieser Durtonleiter errichtet ist. Auf unserer Tonleiter-Tabelle können wir leicht sehen, welche verwandte Molltonleiter jede Durtonleiter hat. Ganz links auf der Tabelle ist auf einer senkrechten Linie die Ges-dur-Tonleiter dargestellt, der oberste Notenkopf derselben steht auf der rotpunktierten ges-Linie. Eine kleine Terz unter diesem oberen Notenkopfe liegt der die 6. Stufe dar-

stellende Notenkopf; die rotpunktierte Linie führt uns auf den Namen der Note nämlich es. Demnach ist Es-moll die Verwandte zu Ges-dur.

Bei der folgenden Senkrechten, welche die Des-dur-Tonleiter darstellt, steht der dritte Notenkopf von oben auf der B-Linie. Also ist B-moll die Verwandte von Des-dur. Ebenso können wir finden, daß F-moll mit As-dur, C-moll mit Es-dur, G-moll mit B-dur, D-moll mit F-dur, A-moll mit C-dur, E-moll mit G-dur, H-moll mit D-dur, Fis-moll mit A-dur, Cis-moll mit E-dur, Gis-moll mit H-dur, Dis-moll mit Fis-dur verwandt ist. — — — Zu der Tonleiter-Tabelle gehört ein beweglicher Papierstreifen, welcher auf der Innenseite des Buchumschlags eingeschoben ist. Dieser Streifen zeigt auf einer Seite das Bild der Durtonleiter und auf der anderen Seite dicht nebeneinander die Bilder der aufsteigenden und der fallenden melodischen Molltonleiter. Ähnlich wie auf der Tabelle selbst dicht neben der großen Mittelfigur zwei schmale Leitern dargestellt sind, deren Stufen auf bestimmte Stufen des großen Leiterbildes hinweisen und so die G-dur- und F-dur-Tonleiter darstellen, kann der bewegliche Papierstreifen auch mit dem Bilde der Molltonleiter dicht neben die Mittelfigur gehalten werden, so daß die mit 6 bezeichnete Grundstufe dieses Bildes mit derjenigen Stufe des großen Leiterbildes zusammenstößt, welche den Namen des Grundtones der zu bildenden Molltonleiter trägt. Dann kann man die Buchstabennamen sämtlicher Stufen vom Leiterbilde ablesen.

1)	A	H	c	d	e	fis	gis	a	g	f	e	d	c	H	A
2)	E	Fis	G	A	H	cis	dis	e	d	c	H	A	G	Fis	E
3)	H	cis	d	e	fis	gis	ais	h	a	g	fis	e	d	cis	H
4)	Fis	Gis	A	H	cis	dis	eis	fis	e	d	cis	H	A	Gis	Fis
5)	Cis	Dis	E	Fis	Gis	Ais	His	cis	H	A	Gis	Fis	E	Dis	Cis
6)	Gis	Ais	H	cis	dis	eis	fisis	gis	fis	e	dis	cis	H	Ais	Gis
7)	Dis	Eis	Fis	Gis	Ais	His	cisis	dis	cis	H	Ais	Gis	Fis	Eis	Dis
8)	D	E	F	G	A	H	cis	d	c	B	A	G	F	E	D
9)	G	A	B	c	d	e	fis	g	f	es	d	c	B	A	G
10)	C	D	Es	F	G	A	H	c	B	As	G	F	Es	D	C
11)	F	G	As	B	C	d	e	f	es	des	c	B	As	G	F
12)	B	c	des	es	f	g	a	b	as	ges	f	es	des	c	B
13)	Es	F	Ges	As	B	c	d	es	des	ces	B	As	Ges	F	Es

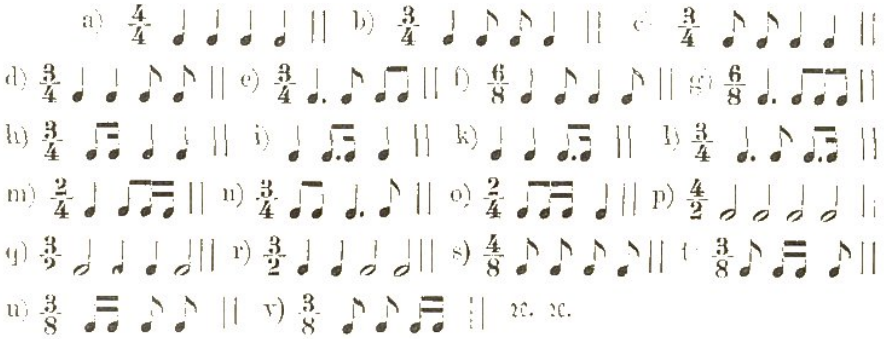
Sollen die Schüler eine Tonleiter schriftlich darstellen, so lasse man von der betreffenden ersten Stufe des Notenliniensystems aus, unbekümmert um Kreuze und Be-en, zunächst eine Reihe von acht stufenweis aufeinander folgenden Noten hinschreiben. Es soll z. B. Fis-dur gebildet werden. Die Schüler schreiben hin:

Erst nachdem dies geschehen, setzen sie die Vorzeichen, indem sie dabei überlegen: Der erste Ton soll fis heißen, also setzen wir vor die erste Note

ein ♯. Der Schritt von 1 nach 2 muß einen Ganzton darstellen, also kommt auch vor die zweite Note ein ♯, da ja fis g nur ein Halbton sein würde. So weiter! Der Schritt von 6 nach 7 muß einen Ganzton darstellen, also folgt auf dis nicht e, sondern e muß um einen Halbton erhöht werden; dann heißt der Ton e-is (— nicht f!). Da der entsprechende Notenkopf schon auf dem Papiere steht, kommt der Schüler nicht in die Versuchung, den Ton fälschlich f zu nennen.

Die Vorzeichnung der verschiedenen Durtonarten ist auf der Rückseite unserer Tabelle angegeben.

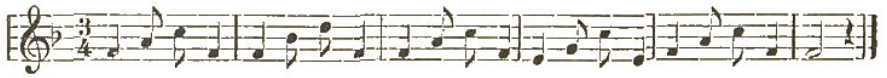
Nachdem die Schüler die Buchstabennamen der Noten kennen gelernt haben, wird man einige Nummern des Schülerheftes mit Anwendung des Violinschlüssels in C-dur aufschreiben lassen. Ebenso mit Anwendung des Baßschlüssels. Unsere Nummer 28 diene als Beispiel. Allmählig mögen die Tonleitern gebildet werden (in der Weise wie Nr. 29). Danach können beliebige Nummern des Schülerheftes mit beliebigem Schlüssel und in beliebiger Tonart aufgeschrieben werden (30). Auch mag man zuweilen eines derjenigen Lieder, welche im Liederbuche in Ziffern notiert sind, in Noten übertragen lassen; doch wähle man eine Tonart, die dem Umfange der Stimmen entspricht. Eine eigenartige, zweckmäßige Übung besteht darin, daß man irgend eine oder einige der Zeilen der Nummern 66, 67, 68 des Schülerheftes unter Angabe der Tonart und des rhythmischen Motivs in Noten übertragen und dann nach diesen Noten einzeln und im Chor singen läßt. Zur Auswahl folgen hier einige geeignete rhythmische Motive.



Als Beispiel für diese Übung folgt hier die Ausführung der 2., 3., 4. und 5. Zeile der Nr. 66 des Schülerheftes.

1. Motiv a. Zeile 2.

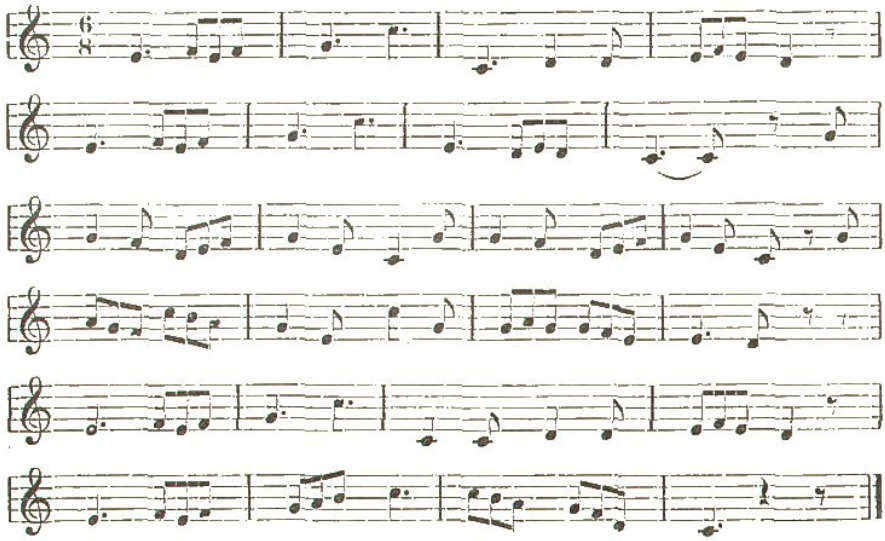
2. Motiv b. Zeile 3.



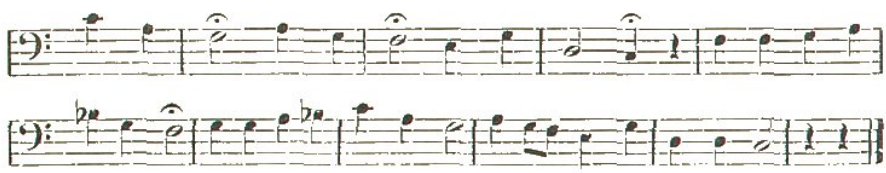
3. Motiv i. Zeile 4.

4. Motiv u. Zeile 5.

28a. (53.) (Vergleiche Nr. 23 des Notenheftes.)



28 b. (71.)



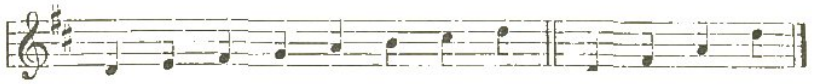
29.

C-dur. G-dur.

oder:

D-dur.

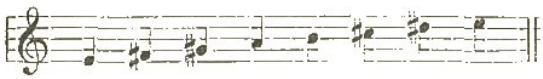
oder:



A-dur.

oder:

E-dur.



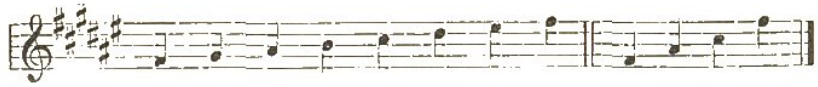
oder:

H-dur.

oder:

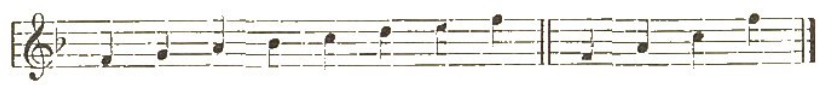
Fis-dur.

oder:



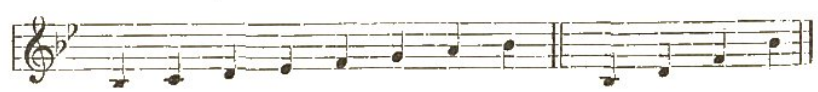
F-dur.

oder:

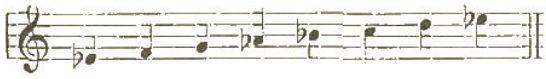


B-dur.

oder:

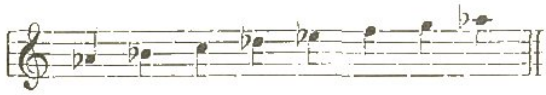


Es-dur.



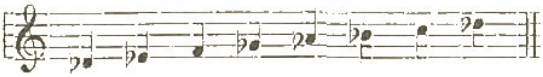
oder:

As-dur.



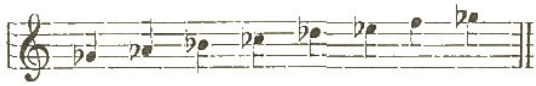
oder:

Des-dur.

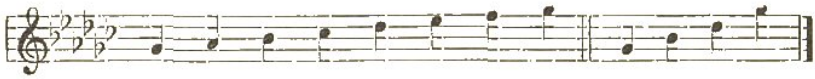


oder:

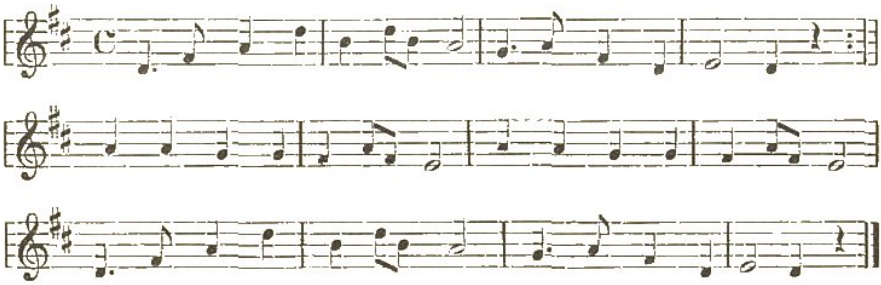
Ges-dur.



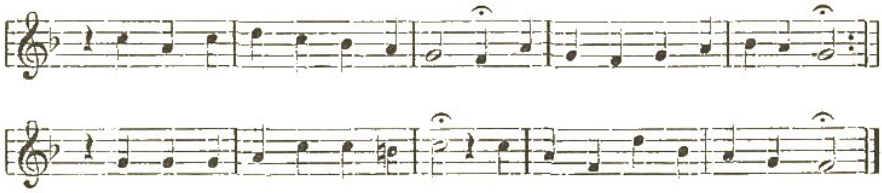
oder:



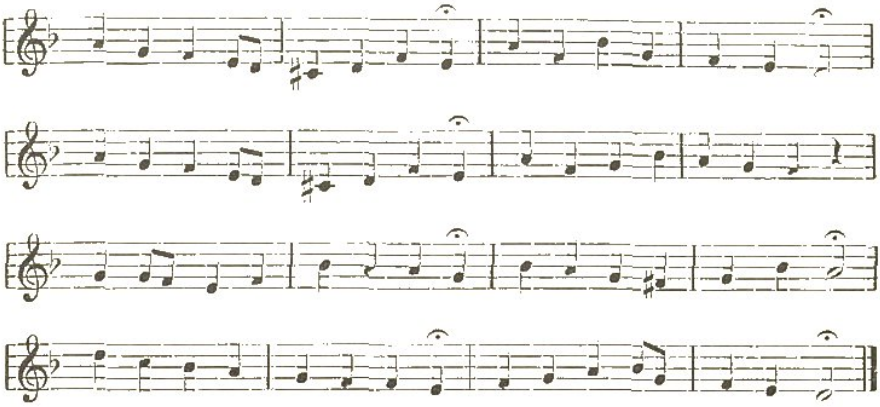
30a. (42.)



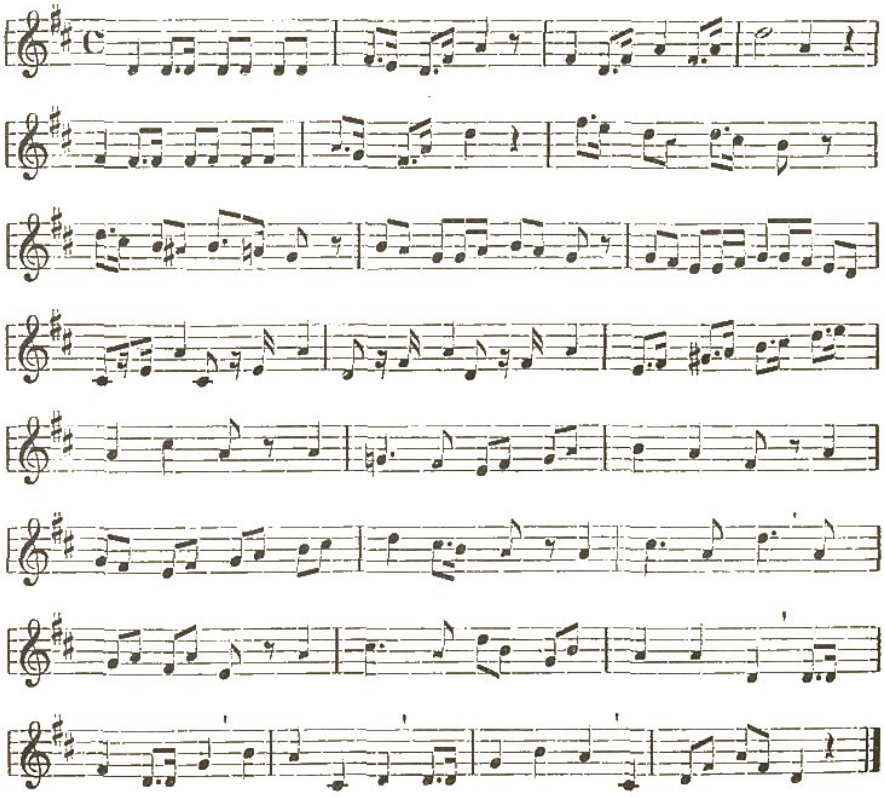
30b. (69.)



30c. (70.)



30d. (73.)



XI. Unser Gesangorgan.

Zu unserm Gesangorgane gehören: 1) die Lungen mit der Luftröhre, 2) der Kehlkopf, 3) die Mund- und Nasenhöhle.

Wenn wir einatmen, so füllen sich die blasenartigen Zellen der beiden Lungenflügel mit Luft. Dadurch dehnen sich die Lungen aus. Ziehen sich dieselben nun wieder zusammen, so strömt die Luft durch Luftröhre, Kehlkopf und Nasen- oder Mundhöhle wieder hinaus.

Allgemein unterscheidet man eine dreifache Art des Atmens: 1) das Zwerchfell- oder Bauchatmen, 2) das Rippen- oder Flankenatmen, 3) das Hochatmen. Das Hochatmen geschieht am auffallendsten im Zustande der Befangenheit, der Angst, des Erschrockenseins, bei großer Erregtheit. Diese Art des Atmens kommt dadurch zustande, daß die Hals- und Schultermuskeln durch ihre Arbeit den Brustkasten nach oben erweitern. Da hierbei der Hals sich krampfhaft verhärtet und der Kehlkopf sich in einem krankhaft gedrückten Zustande befindet, so ist das Hochatmen für den Gesang untauglich. Darüber, ob der Sänger Zwerchfell- oder Flankenatmen anwenden soll, sind die Ansichten der Gesanglehrer geteilt. In seiner „Sing- und Sprech-Gymnastik" fordert G. Gottfried Weiß*) als entschieden zweckmäßigste Art die Zwerchfellatmung, welche nicht nur beim Gesange, sondern im Gehen und Stehen auch für die gewöhnliche Atmungslebenstätigkeit fortwährend geübt werden sollte. In seiner bei Fr. Pustet in Regensburg erschienenen Broschüre: „Beiträge zur Methodik des Gesanges" fordert Joseph Renner ebenfalls diese Art des Atmens. Er sagt: „Das richtige Atmen für den Sänger ist nur das Tief- oder Bauchatmen, bei dem der Unterleib ein wenig hervortritt, die Brust unbewegt bleibt und nur die feste Wandung bildet, an die sich die Lunge stemmt. Die untern Rippen (Flanken) wirken dabei von selbst mit und unterstützen die Bauchmuskeln und das Zwerchfell beim Einatmen, Atemhalten und Ausatmen. Nur so wird volle Beherrschung des Atems erreicht, welche die Fähigkeit gibt, die Luft schwächer und stärker ohne Unterbrechung ausströmen zu lassen, sie in der Brust sparend zurückzubehalten, oder nach Belieben auszutreiben. Dadurch wird der Sänger zum seelenvollen Ausdruck, zur Deklamation des Textes befähigt. Alle tüchtigen und berühmten Sänger atmen so. Auch die Tierwelt belehrt uns hierin. Bei wiehernden Pferden, bellenden Hunden, besonders aber bei den besten Sängern, den Vögeln, bleibt die Brust unbewegt, und nur die Bauchmuskeln sind in Tätigkeit."

Andere empfehlen dem Sänger das Rippen- oder Flankenatmen, bei welchem sich der Brustkasten ganz allmählich und ganz regelmäßig hebt und senkt. In meiner eigenen Praxis hat sich die Bauch- oder Zwerchfellatmung gut bewährt. Regel: Man atme möglichst ruhig und tief ein, und man atme von neuem, bevor der Luftvorrat der Lungen ganz verbraucht ist.

Der Atmungsluftstrom kann im Kehlkopf in Ton umgewandelt werden. Der Kehlkopf ist eine Erweiterung der Luftröhre, welche aus

*) Sing- und Sprechgymnastik. Der Weg zur Meisterschaft in der gesanglichen und rednerischen Vollverwertung des Stimmorgans. Dargestellt von G. Gottfried Weiß, Berlin, Verlag von Herm. Paetel.

knorpeligen Ringen gebildet ist. Als sogenannter Adamsapfel tritt der Kehlkopf bei den Männern äußerlich hervor. In demselben befinden sich, zwischen Knorpeln ausgespannt, zwei fleischige, sehr elastische Gebilde, die sogenannten Stimmbänder, welche jedoch ihrer Form halber richtiger Stimmlippen genannt werden. Der Raum zwischen den innern Rändern derselben heißt die Stimmritze oder Glottis. Werden die Stimmlippen angespannt, was durch besondere Muskeln geschieht, so geraten sie durch den zwischen ihnen hindurchstreichenden Ausatmungs-Luftstrom in Schwingungen, welche sich dem Luftstrome mitteilen, und aus unserm Munde, oder falls dieser geschlossen ist, aus unserer Nase dringt der Ton hervor. Je nachdem die Stimmlippen mehr oder weniger angespannt werden, schwingen sie schneller oder langsamer, und es ertönen höhere oder tiefere Töne. Auch die Größe der Stimmlippen hat Einfluß auf die Tonhöhe. Bei Männern sind die Stimmlippen und der ganze Kehlkopf größer als bei Frauen und Kindern, weshalb die Männerstimmen tiefer klingen als Frauen- und Kinderstimmen. Die Stimme der Knaben erleidet in der Zeit der Entwicklung zur Mannbarkeit eine bedeutende Veränderung. Die Entwicklung des Kehlkopfes eilt in dieser Periode dem Wachstum der übrigen Organe voraus, das Stimmorgan befindet sich in einem krankhaften Zustande, in welchem es durchaus nicht angestrengt werden darf. Es ist zwar nicht gut, das Singen während der Mutationsperiode ganz einzustellen, doch muß jede Anstrengung unbedingt vermieden werden. Durch die Nichtbeachtung dieses Umstandes werden viele Männerstimmen gleich in ihrer Entstehung ruiniert. Auch die Mädchenstimmen mutieren, doch ist ihre Veränderung bei weitem nicht so groß als die der Knabenstimmen. Gewöhnlich hat die mutierte Mädchenstimme einen etwas größeren Umfang und größere Klangfülle als die noch nicht mutierte.

Diejenigen Töne, welche durch die Schwingungen der ganzen Stimmlippenbreite erzeugt werden, hat man Brusttöne genannt. Diese sogenannten Brusttöne bilden das Haupt-Tonmaterial des Sängers. Außer den Brusttönen stehen ihm aber auch noch andere — die Falsettöne zur Verfügung. Die Falsettöne entstehen durch leises Anblasen der straff gespannten Stimmlippen. Es schwingen dann nur die inneren Ränder derselben. Darum unterscheiden sich die Falsettöne in ihrer Klangfarbe sehr merklich von den Brusttönen, doch kann man es durch Übung dazu bringen, daß der Übergang von der Bruststimme zur Falsetstimme kaum mehr bemerkbar wird. Man singe zu diesem Zwecke anfangs die höchsten Brusttöne so leise als möglich und schließe die folgenden Töne mit der Falsetstimme vorsichtig an. Durch häufigen Gebrauch kräftigt sich die Falsetstimme, sie bekommt größere Tonfülle und wird der Bruststimme ähnlicher.

Mund- und Nasenhöhle bewirken die Klangfärbung des Gesangtones, sowie auch die Bildung der sprachlichen Laute. Nur wenn der Mund gehörig geöffnet ist, wenn die obere Zahnreihe von der untern etwa um Daumenbreite entfernt ist, kann der Ton ungehindert und schön hervorströmen. Aber auch bei gut geöffnetem Munde sind noch häßliche Klangbildungen möglich, wenn auch seltener als bei nicht gut geöffnetem Munde. Solche häßliche Klangbildungen sind der Gaumenton und der Nasenton. Sie entstehen durch Zusammenziehen der Mandeln, verbunden mit

einem Zurückziehen der Zunge (wie beim Schlucken). Die Zungenwurzel drückt dann auf den Kehlkopf, die Wände desselben können nicht vibrieren, wegen der zurückgezogenen Zunge kann die Luft nicht frei ausströmen; sie prallt nicht, wie sie sollte, gegen den harten, sondern gegen den weiter nach hinten liegenden weichen Gaumen an — man hört den Gaumenton. War die Zunge gewölbt, so bricht sich der Ton an dem Eingang zur Nasenhöhle, und man hört den Nasenton.

Zur Heilung vom Gaumenton singe man mit schmalerer Mundöffnung; dabei wird der Schlund erweitert, und die Töne bekommen dunkle Färbung. Um den Nasenton zu verbannen, vokalisiere man viel. (Übung Nr. 75 des Schülerheftes u. ähnl.) Man halte dabei die Zunge in ruhiger gestreckter Lage. (Besonders geeignet zur ersten Bekämpfung des Übels ist das Singen von Tonreihen auf den Vokal o.)

Man hüte sich vor jeder Überanstrengung des Stimmorgans. Sehr schädliche Überanstrengungen der Stimmorgane sind es, wenn solchen Stimmen, welche von Natur tief sind (also Baß- und Altstimmen), zugemutet wird, durchweg hohe Töne (also Tenor oder Sopran) zu singen, oder wenn man von Tenorstimmen verlangt Baß, und von Sopranstimmen verlangt Alt zu singen. Man prüfe die Stimmen auf ihren natürlichen Umfang und schone sie! Man lasse sparsam im Chor, dagegen häufig einzeln singen.

Die Treffübungen sollten stets leise gesungen werden. Bei hohen Tönen ist die Kopfstimme oder Fistel anzuwenden. Besonders vorsichtig (— leise!) sind die den Tönen der Fistel in der Tonleiter voraufgehenden hohen Töne der Bruststimme zu singen. Bei fortgesetzter Übung der Tonleiter in Pianissimo-Ausführung wird man es bald dazu bringen, daß der Übergang von der Bruststimme zur Fistel kaum bemerkbar wird.

XII. Aussprache und Vortrag.

Der Gesang ist eine Vermählung von Rede und Ton; guter Gesang ist jene Deklamation, welche durch Zuhilfenahme der Musik den höchsten Grad des Ausdrucks der Gefühle erreicht. Wenn schon bei der gesprochenen Rede deutliche Aussprache der Laute, richtige Betonung der Silben und singemäße Phrasierung höchst wichtig sind, so ist dies erst recht beim Gesange der Fall.

Über die Aussprache der reinen Vokale ist bereits früher (auf den Seiten 12, 13, 14) das Nötige gesagt worden; es muß hier noch die Aussprache der Umlaute und Doppellaute, sowie besonders die Aussprache der Mitlaute behandelt werden.

Die Umlaute ä, ö, ü dürfen weder zu scharf noch zu dunkel klingen; ä hält die Mitte zwischen a und e, ö die Mitte zwischen o und e, ü die Mitte zwischen u und i.

Bei der schriftlichen Darstellung unserer deutschen Sprache haben wir die Doppellaute au, eu, äu, ai und ei. Die schriftliche Darstellung entspricht aber durchaus nicht der mündlichen. Unser Ohr kennt nur drei Doppellaute, die sich annähernd durch die Buchstabenpaare ai, äu und

au darstellen lassen. Ob ei oder ai geschrieben wird, das unterscheiden wir in der Aussprache nicht, wir sprechen beidemal ai; ob eu oder äu geschrieben ist: — wir sprechen in beiden Fällen äu. Den Laut au sprechen wir so, wie er schriftlich dargestellt wird.

Die Doppellaute klingen als solche nur ganz kurze Zeit; beim Gesange ist es jedoch oft nötig, solche Silben, welche einen Doppellaut enthalten, längere Zeit tönen zu lassen. — Sämtliche Doppellaute werden auf den Vokal a angestimmt und ausgehalten, wie Nr. 75b des Schülerheftes andeutet; erst am Ende des zu singenden Tones oder der zu singenden Tonreihe geht der Laut a in den betreffenden Doppellaut über.

Die Mitlaute sind Geräusche, welche in der Mundhöhle durch den Ausatmungsstrom gebildet werden. Einige entstehen am Eingange des Mundes, andere hinter den Zähnen und noch andere im Schlunde.

Am Eingange des Mundes bilden wir durch plötzliche Entfernung der Lippen voneinander: B und P, — durch plötzliche Entfernung der Zungenspitze vom Gaumen (vorn, gleich an den Zähnen!): D und T, und durch plötzliche Entfernung der Zungenwurzel vom Gaumen G und K. Bei P, T und K ist die Bewegung der betreffenden Organe energischer als bei B, D und G; die ersteren hat man wohl harte, die andern weiche Laute genannt. Der Laut G steht zum Laute K in demselben Verhältnis wie B zu P und wie D zu T. (Der Buchstabe g dient uns als Zeichen für sehr verschiedene Laute, doch will ich hierauf nicht näher eingehen. Als Muster der Aussprache können uns nur gute Redner und besonders gute, ausgebildete Sänger und Schauspieler dienen.) Indem wir die Mundhöhle mittels der Lippen verschließen, bilden wir M, bewerkstelligen wir den Verschluß durch die Zunge, so entsteht N. Wenn wir bei etwas geöffneten Lippen die obere Zahnreihe an die Unterlippe setzen und Luft hindurchblasen, so erhalten wir den Laut W. Bei weniger geöffneten Lippen und stärkerem Blasen entsteht F (V). (Für das Ohr sind die Laute V und F einander gleich.) Drücken wir die Zunge hinter den oberen Schneidezähnen an den Gaumen, so hören wir L, und lassen wir nun den vorderen Teil der Zunge bis hinter die oberen Schneidezähne sinken, so gewinnen wir S. Öffnen wir die Mundhöhle weit und lassen die Ausatmungsluft hindurchstreichen, so bilden wir den Laut H; und ziehen wir den Gaumen etwas zusammen, so gibt das Geräusch der durchstreichenden Luft den Laut Ch. Lassen wir die Lippen, oder die Zunge, oder den Gaumen zittern, so entsteht jedesmal der Zitterlaut R. Sänger und gute Redner gebrauchen nur das Zungen-R. — [Häufig wird das R, besonders dann, wenn es den Auslaut bildet, aus Bequemlichkeit gar nicht gesprochen. Statt Kaiser wird Kaise . . , statt Vater — Vate . . , statt Mutter — Mutte . . gesprochen; das ist ein sehr häßlicher Fehler! Fast jede Gegend hat ihre eigenen Fehler in der Aussprache, darum achte der Lehrer mit größter Sorgfalt darauf, daß jeder Laut zu seinem Rechte kommt!]

Die Zusammensetzung von T und S gibt den Z- oder C-Laut. Die schnelle Aufeinanderfolge von K und S ergibt den Laut X. Die Wörter: lang, bang u. a. haben als Auslaut „ng"; dieser Auslaut soll stets nasal klingen wie in dem englischen Worte king; fehlerhaft ist es, lanch oder lank zu singen.

— Sämtliche Konsonanten müssen sowohl im Anlaut als im Auslaut der Silben möglichst kurz und doch sehr deutlich ausgesprochen werden. Die Vokale aber sind möglichst gedehnt zu singen. Nur die Vokale tönen, sie bedingen den Wohlklang von Rede und Gesang, das Verständnis der Sprache hängt ganz besonders ab von der Deutlichkeit der Konsonanten. Die Deutlichkeit der Konsonanten aber hängt nur ab von der genauen, bestimmten, energischen Aussprache derselben, es ist wegen deutlicher Aussprache durchaus nicht nötig, die Konsonanten in die Länge zu ziehen. Manche Singschüler sind sehr geneigt, besonders den S-Laut recht in die Länge zu ziehen; *das lautet dann, als* wollten sie Vögel verscheuchen oder gar als zischte eine Schlange in den Gesang hinein. Ein sogenannter Sänger, der den Laut S oder R oder irgend einen anderen Konsonanten in die Länge zieht, macht mehr Geräusch als Musik. Je kürzer die Konsonanten ausgesprochen werden, um so mehr kommen die Vokale zur Geltung, um so musikalischer ist unser Gesang. (Ausnahmsweise müssen allerdings zuweilen Konsonanten in die Länge gezogen werden; dies ist dann der Fall, wenn der Dichter beabsichtigt, Naturlaute nachzuahmen, wie z. B. in dem Liedchen „Summ, summ, summ, Bienchen summ herum", wo das Gesumme der Bienen nachgeahmt werden soll.) Aber nochmals sei es gesagt: — die Konsonanten müssen deutlich (energisch!) ausgesprochen werden. Nur dann kann der Text verstanden werden, und — der Text des Gesanges ist wahrlich nicht Nebensache! Gerade die innige Vermählung von Rede und Musik, bei der beide Teile nichts von ihren Vorzügen einbüßen, ist es ja, welche den Gesang hoch über Instrumentalmusik und hoch über die gesprochene Rede erhebt. Nicht bloß die Musik, sondern auch (und zwar vor allem) die Sprache muß in ihrer schönsten Form zur Geltung kommen. Darum müssen die Silben wortgemäß und singemäß betont werden.

Der Text muß, bevor er gesungen wird, möglichst schön gelesen, womöglich auswendig deklamiert werden. Die Betonung der Silben muß im Gesange genau so sein, wie bei guter Deklamation. Bemüht sich der Sänger nur, auch singend gut zu deklamieren, dann wird er ganz von selbst bei den Interpunktionszeichen atmen. Auch bei den Abschnitten einer Melodie wird er atmend absetzen. Inmitten eines Wortes oder gar einer Silbe wird er nicht atmen; zusammengehörige Wörter wird er nicht durch eine Atempause, sei dieselbe auch noch so klein, auseinanderreißen.

Die geeignetsten Stellen zum Atmen sind natürlich die vorgeschriebenen Pausen; aber zuweilen ist es nötig, auch an anderen Stellen, inmitten eines Melodie-Abschnittes, z. B. *vor einer längeren* Reihe von gebundenen Noten, zu atmen, weil die Stellen andernfalls entweder gar nicht, oder doch nicht wohlklingend ausgeführt werden könnten. Auch vor Crescendo und Decrescendo-Stellen atme man. In der Regel atme man vor den unbetonten Taktteilen. — nicht vor den betonten! Hauptregel: „Man singe das, was dem Sinne nach zusammengehört, womöglich in einem Atem. Reicht der Atem nicht aus, irgend eine Stelle schön zu singen, so atme man lieber von neuem, als daß man mit verlöschendem Atem singt, bei dem man den Ton nicht in der Gewalt hat!" Bezüglich des Vortrags gilt die goldene Regel: „Mit dem Herzen mußt du singen, soll das Lied zum Herzen dringen!" Man glaube nicht, der Gesang sei schon vollkommen, wenn nur

alle Vortragsbezeichnungen gewissenhaft beachtet würden. Der Sänger muß das Empfinden des Dichters zu seinem eigenen machen und *selbst* — warm fühlend — aus innerster Empfindung heraus singen. Dann überträgt sich des Sängers Empfinden auf seine Hörer; singt er Jubellieder, so möchten sie mit ihm jauchzen vor heller Lust; entströmen aber klagende Weisen dem Munde, so glänzen bald Tränen seliger Wehmut in den Augen der Zuhörer.

In Liedern, besonders in Volksliedern, fordern die einzelnen Strophen oft sehr verschiedene Vortragsart, die eine Strophe muß schneller, die andere langsamer, die eine pianissimo, die andere forte gesungen werden. Deshalb muß der Dirigent (der Sänger!), bevor das Lied gesungen wird, sich ganz in den Text versenken und alle Feinheiten desselben zu erkennen suchen. Am besten wird dies denen gelingen, welche selbst dichterisches Blut in ihren Adern fühlen.

Besondere Beachtung verdienen die oft vorkommenden Wiederholungen und der Schluß. Über solche Wiederholungen sagt Gustav Scharfe: „*Die Wiederholung eines Satzes, ganz in derselben Melodie, erfordert eine Veränderung des Ausdrucks*, sonst würde dieselbe langweilig. Mit dem zarteren piano oder dem stärkeren forte dieser Wiederholung ist es nicht getan. Es ist dies nur die — allerdings gerechtfertigte — *äußere* Modifizierung. Es bedarf eines zarteren oder intensiveren Empfindungsgrades, um der Wiederholung ihre steigende Kraft zu geben. Erfolgt die Wiederholung eines musikalischen Gedankens *später*, also nach einer längeren *Abweichung* von demselben, so sind die zu ihm wieder einleitenden Töne etwas zu ritardieren und mit einem distinguierten Ausdrucke zu singen, der des Hörers Aufmerksamkeit für die Wiederkehr der schon vernommenen Melodie vorbereitet. Diese erscheint dann wie ein *Widerschein*, ein *Traumbild* von Tönen, die dem Ohr schon einmal lieb geworden."

„*Jede Steigerung des Ausdrucks* ist vom Sänger in ihren einzelnen Teilen wohl *abzuwägen*. Er darf am *Anfange* derselben dem Tone nicht soviel geben, daß er noch vor der Höhe der Steigerung die äußersten Grade der Kraft vergeben hat."

Manche Sänger verderben den guten Eindruck, den ihr Gesang gemacht hat, durch liederliche Ausführung des Schlußtones. Gerade der *Schluß* eines jeden Gesanges muß mit besonderer Sorgfalt ausgeführt werden. Vor allem darf der Schlußton nicht kurz abgebrochen werden. Gerade der Schlußton muß in der edelsten Form erklingen und verklingen. Bei Vereins-Sängern beobachtet man oft, daß gegen den Schluß hin ihre Aufmerksamkeit nachläßt; bevor noch der Schlußton verklungen ist, hört man Räuspern und andere Geräusche, ja der Schluß-Akkord klingt oft vollständig unrein; weil die Sänger nicht bis zum Ende mit Aufmerksamkeit und Energie bei der Sache sind. Mehr als sonst irgendwo gilt bei dem Gesange der Spruch: Ende gut, alles gut.

Zum Schlusse halte ich es für zweckmäßig, die Titel einiger vorzüglicher Werke anzugeben, welche Gesanglehrer beim weiteren Unterricht eifriger Schüler (besonders zur Übung im Singen nach den gebräuchlichen Noten) gebrauchen können. Für Chöre aller Art, ganz besonders aber für Kirchen-

chöre eignet sich: Vade mecum für Gesangunterricht nebst Übungsbuch von Michael Haller, in einen Band gebunden 1,80 Mk. Verlag von Fr. Pustet in Regensburg. Das „Vade mecum" enthält neben der eigentlichen Gesanglehre auch alles dasjenige aus der „allgemeinen Musiklehre", was jeder Sänger wissen sollte.

Zum Studium des gregorianischen Gesanges unentbehrlich ist das klassische Werk: „Magister choralis", von Dr. Fr. Xav. Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg. Verlag von Fr. Pustet, Regensburg, 1,40 Mk.

Besonders für Oratorienvereine, aber auch für andere den Gesang *ernstlich pflegende Vereine empfehlenswert* ist das berühmte Werk von Dr. Franz Wüllner, Direktor des Konservatoriums zu Köln:

Chorübungen der Münchener Musikschule. Verlag von Ackermann in München. I. Teil 1,80 Mk., II. Teil 3 Mk., III. Teil, Partitur, 4,80 Mk.

Zum Studium des Sologesanges sei warm empfohlen das Werk: „Die Entwicklung der Stimme von den Elementen bis zur künstlerischen Vollendung, methodisch dargestellt von Gustav Scharfe, königl. sächs. Professor und Hofopernsängern a. D." Das ganze Werk komplett in einem Bande 16 Mk. Verlag von L. Hoffarth in Dresden.

Wer sich eingehend mit der Rede- und Gesangkunst befassen will, der greife zu dem groß angelegten, reichlich mit Abbildungen versehenen und überhaupt vorzüglich ausgestatteten Prachtwerke: „Lerne singen!" von Heinrich Hacke, Berlin, Lorelei-Verlag. Preis 50 Mk. In zwei umfangreichen Bänden bietet dasselbe: Anatomie und Physiologie des menschlichen Körpers, insbesondere der Stimmwerkzeuge, Stimme und Stimmerzeugung, allgemeine Musiklehre, Gesundheitslehre und Körperschulung, Sprachlautlehre; die Atemkunst, die Stimmausbildung in Rede und Gesang, die Ästhetik des menschlichen Körpers — Mienenspiel, Gebärdensprache, Anleitung zum Singen in italienischer Sprache ꝛc.

Das beste Nachschlagebuch für jeden Dirigenten, wie überhaupt für alle, welche ernstlich Musik treiben, ist:

Musik-Lexikon von Dr. Hugo Riemann, Dozent für Musikwissenschaft an der Universität Leipzig. Gebunden 12 Mk. Verlag von Max Hesse in Leipzig.

Anhang.

Gebrauchsanweisung

zu

E. Zimmermanns Tafeln zur „Gesanglehre".

Verlag von J. Stahl in Arnsberg.

Zum selbständigen Singen ist besonders zweierlei erforderlich, nämlich 1. Geläufigkeit im sicheren Treffen der Tonstufen und 2. klare Auffassung der rhythmischen Verhältnisse und Gewandtheit in der Ausführung der rhythmischen Motive. Dazu ist viel Übung nötig und es ist wünschenswert, daß man das Übungsmaterial recht bequem zur Hand habe. Darum fertigte ich zum eigenen Gebrauche eigenartige Tafeln an, welche von vielen Seiten als sehr praktisch bezeichnet wurden, und es wurde gewünscht, daß dieselben im Buchhandel erscheinen möchten. Durch Herausgabe der genannten Tafeln komme ich diesem Wunsche nach.

Die Tafeln I bis IV (Leiterbilder mit Bezeichnung der Tonstufen durch Ziffern und Solmisationssilben) sollen zu Treffübungen dienen. Sie bieten den großen Vorteil, daß der Lehrer während der Übungen die Schüler beobachten kann. Der Lehrer hält mit der linken Hand die betreffende Tafel so vor sich, daß er den Stern auf der Rückseite links oben sieht, die Einschnitte hat er dann zur Rechten; die Schüler sehen das Leiterbild vor sich. Als Stufenzeiger dient eine mit Stiel versehene kreisrunde Blechscheibe. (Notenkopf!) Mit der rechten Hand führt der Lehrer den Stufenzeiger von Einschnitt zu Einschnitt, so wie die Übungstabellen der Gesanglehre dies erfordern. (Seite 5 der Gesanglehre ist das Nötige über die Ausführung der Übungstabellen gesagt.) Tafel I dient zu den Treffübungen Tabelle Nr. 1 bis Tabelle Nr. 8. Tafel II dient zur Ausführung der Tabellen Nr. 9 bis einschließlich 16. Bei den Übungen Tabelle Nr. 7 und Tabelle Nr. 14 sollen gewisse Stufen (welche durch kleine Ziffern angedeutet sind) überschlagen werden. Die zu überschlagenden Tonstufen sollen sich die Schüler

einzeln der Reihe nach im Geiste vorstellen. Damit die Schüler erkennen können, welche Tonstufen sie *singen* und welche sie sich nur im Geiste *vorstellen* sollen, führe man den Stufenzeiger bei den zu singenden Stufen ganz in den betreffenden Einschnitt hinein, während man bei den übrigen den Stufenzeiger nur in die Nähe des betreffenden Einschnittes hält. Einige Übungen gehen über den auf Tafel II dargestellten Tonumfang hinaus. Zu solchen Übungen verlängere man das Leiterbild dadurch, daß man entweder Tafel III oder Tafel IV auf Tafel II legt, daß die Stufe 5 der einen auf die gleiche Stufe der andern Tafel fällt.

Tafel V dient zur Übung im Notenlesen und zu Treffübungen nach Noten auf dem Fünflinienſystem, Tafel VI zum gleichen Zweck auf dem Vierlinienſystem — Choralnoten. Der Stiel des Stufenzeigers wird durch den langen Schlitz gesteckt, so daß die Schüler die runde Scheibe als Notenkopf sehen. Zur Notenbenennung dienen zunächst nur die Solmisationssilben. (S. S. 74 der Gesanglehre!) Erst wenn die Schüler hierin vollständige Sicherheit und die nötige Geläufigkeit erreicht haben, wird es sich empfehlen, nach der Anleitung in Kapitel X S. 96 der Gesanglehre die Buchstabenbenennung der Töne einzuüben. Die Buchstabenbenennung hat für den Sänger nur untergeordnete Bedeutung: sie ist aber zum *Verständnis* der sogenannten Tonarten und der Modulationen, sowie zur Auffindung der vorgeschriebenen Tonhöhe notwendig.

Die Tafeln zu den rhythmischen Übungen sind so aufzuhängen, daß sämtliche Schüler dieselben bequem sehen können. Um Mißverständnissen vorzubeugen, bemerke ich von vornherein ausdrücklich, daß es unzweckmäßig wäre, die rhythmischen Übungen, welche die Tafeln andeuten, eine nach der andern in ununterbrochener Folge einzuüben. Die Tafeln bieten das Material zur Besprechung und Vorübung der rhythmischen Übungen, welche das Schülerheft enthält. Ihre Einrichtung gestattet eine recht mannigfaltige Benutzung zu praktischen Übungen. Die Tafeln I und II zeigen außerdem die schöne Übereinstimmung der Darstellungsweise rhythmischer Motive durch Ziffernschrift und durch Notenschrift. Um letzteres zu ermöglichen, sind die Tafeln so eingerichtet, daß die Darstellung in Notenschrift *neben* die entsprechende Darstellung in Ziffernotierung gehängt werden kann. Man sieht dann, daß, falls man die Viertelnote als Repräsentantin der einzelnen Taktzeit wählt, die verschiedenen Motive in Notendarstellung wesentlich dasselbe Gesicht zeigen, wie die Notierung durch Ziffern. Der ganze Unterschied zwischen beiden Darstellungsweisen besteht darin, daß bei der gebräuchlichen Note der (als Tonverlängerungszeichen dienende) *Punkt* dicht hinter der zu verlängernden Note steht, während er (anschaulicher!) bei der Ziffernotierung von der zu verlängernden Note weiter entfernt ist.

Zunächst benutzt man die Zifferntafeln I A und II A. Die mit a bezeichnete erste Zeile der Tafel I A wird im Anschluß an die erste Belehrung über den Takt (Seiten 19 bis 21 der „Gesanglehre") benutzt, um auf die ersten rhythmischen Übungen des Schülerheftes vorzubereiten. Zeile b dient zur Vorbereitung auf die Nr. 26 des Schülerheftes. Entsprechend der auf Seite 32 der „Gesanglehre" gegebenen Anleitung zur praktischen Ausführung der Taktsprache kann man eine Abteilung die Zeile a ausführen lassen, während gleichzeitig eine andere Abteilung die Zeile b singt. Geht dieses

richtig, dann kann man von sämtlichen Schülern zunächst Zeile a einmal und ohne Unterbrechung daran anschließend in taktmäßiger Fortführung Zeile b, dann gleich wieder Zeile a usf. ausführen lassen. Also:

| 1 3 | 5 3 | $\overline{11}$ $\overline{33}$ | $\overline{55}$ $\overline{33}$ | 1 3 | 5 3 | $\overline{11}$ $\overline{33}$ | $\overline{55}$ $\overline{33}$ | $\widehat{1}$ 0 |

Auch kann man die Note ut nach Zeile a, die Note mi nach Zeile b, die Note sol wieder nach Zeile a, die folgende Note 3 wieder nach Zeile b singen lassen. Z. B.:

| 1 $\overline{33}$ | 5 $\overline{33}$ | 1 $\overline{33}$ | 5 ꝛc. Oder umgekehrt:

| $\overline{11}$ 3 | $\overline{55}$ 3 | $\overline{11}$ 3 | $\overline{55}$ ꝛc.

Die Zeile b auf Tafel II A ist bei Einübung der Dreiteilung der Taktzeit (Seite 40 der „Gesanglehre") zu benutzen. Die Gebrauchsweise ist derjenigen der Tafel I A entsprechend. Die Anleitung zur Einübung der übrigen rhythmischen Motive (Zeilen c bis f) findet sich in der Gesanglehre Seite 58. Indem man in ähnlicher Weise wie oben für die Zeilen a und b angegeben wurde, überhaupt zunächst je zwei benachbarte Zeilen und später beliebige Zeilen auf verschiedene Weise miteinander verbindet, lassen sich die Übungen höchst mannigfaltig und interessant gestalten. So bieten die Tafeln auf engem Raume einen viel reichhaltigeren Übungsstoff, als es bei oberflächlicher Betrachtung scheinen mag.

Die Tafeln I B und II B werden bei der Einführung in die gebräuchliche Notenschrift gute Dienste leisten. Demselben Zwecke dienen die Tafeln III und IV. Über den zweckmäßigen Gebrauch dieser letzteren beiden ist folgendes zu bemerken. Jede Zeile wird für sich geübt und zwar zunächst einstimmig auf den Ton sol. — Die ganze Zeile wird auf den Ton sol gesungen! Es ist darauf zu achten, daß der Ton genau derselbe bleibt, — daß sich die Tonhöhe nicht ändert, — daß sie nicht sinkt. Tondauer und Pausendauer genau! Demnächst kann eine Abteilung **sol**, eine andere Abteilung **mi** und eine dritte Abteilung **ut** singen, so daß der Durdreiklang erklingt, alle drei Stimmen in dem Rhythmus, welchen die betreffende Zeile angibt. Sind zwei Zeilen jede für sich durchgeübt, so kann eine Abteilung **sol**, eine zweite Abteilung **mi** in dem Rhythmus der obern von je zwei durch Klammern und Taktstriche miteinander verbundenen Zeilen singen, eine dritte Abteilung singt dann **ut** in dem Rhythmus der dazu gehörigen untern Zeile. Eine zweckmäßige Erläuterung der durch einen Punkt verlängerten Noten findet sich auf Seite 96 der „Gesanglehre".

Es sei noch erwähnt, daß bei den vier letzten Übungen der Tafel 4 (Zeilen v, w, x, y) als Taktzeit = Einheit die Halbenote gilt; demnach dauert bei diesen Übungen die Halbe eine Taktzeit, die Ganze zwei, die punktierte Ganze drei und die Schlußnote in den Zeilen x und z (|○| [brevis]), welche die Schüler „große Note" nennen mögen, vier Taktzeiten. Die Kompositionen der alten Meister und die in ähnlichem Stile gehaltenen Werke der Tondichter unserer Zeit, besonders kirchenmusikalische Werke sind in solcher Weise notiert.

Für diejenigen verehrten Amtsgenossen, welche die „Gesanglehre“ kennen, werden diese Andeutungen genügen; diejenigen, welche sie nicht kennen, werden dieselben voraussichtlich ohnehin nicht gebrauchen. Darum darf ich es wohl wagen, diese Arbeitsgehilfen mit solch kurzem Geleitbriefe auf die Wanderschaft zu schicken. Mögen die verehrten Amtsgenossen sie nicht, ohne sie eines prüfenden Blickes gewürdigt zu haben, von ihrer Schwelle weisen. Wenn sie denselben nur einmal recht ernstlich forschend ins Gesicht hineinschauen, so werden sie ihnen auch Platz in ihrer Werkstätte gewähren.

Ernst Zimmermann.

Verlag von F. Stahl in Arnsberg.

Vorschule zum Kunstgesang.

Zum Gebrauche in Lehrer- und Lehrerbildungs-Anstalten, sowie auch beim Privatgesangunterricht.

Verfaßt von

Karl Röder, Königl. Seminar-Musiklehrer.

= Gebunden 2 Mark. =

Den neuen Bestimmungen für Präparande und Seminar bezüglich des Gesanges entspricht in jeder Hinsicht die „Vorschule zum Kunstgesange“.

Die Anlage des Werkes ist durchaus zweckentsprechend und beruht auf erprobter, streng methodischer Grundlage.

Die Schüler können durch die stufenmäßig fortschreitenden Übungen zur größtmöglichsten Selbständigkeit im Gebrauche ihrer Stimme geführt werden.

Die beigegebene Klavierbegleitung erleichtert und fördert den Unterricht, wie auch die Privatübung der Schüler sehr wesentlich.

Die Ausstattung des Buches ist eine prächtige und der Preis für ein Werk, das den Übungsstoff für die **sechs Jahre** in der Präparande und im Seminar enthält, ein außerordentlich mäßiger.

Verlag von J. Stahl in Arnsberg.

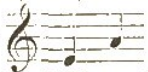
Rationelle Solmisations-Methode.

Die „Rationelle Solmisationsmethode" will die

schöne Kunst des Gesanges zur Volkskunst

machen. Sie will die Schüler befähigen, Kirchenlieder, Volkslieder und volkstümliche Lieder **selbständig** nach Tonzeichen in wohllautender und würdiger Weise zu singen. Um dieses Ziel zu erreichen, schlägt sie einen eigenartigen Weg ein. Für das Verständnis der

Fig. 1.

Eigenart dieser Methode ist es nützlich, sich folgender Tatsache zu erinnern, die wohl mancher an sich erfahren hat, wenn er als Präparand oder als Seminarist das Treffen von Intervallen übte: — manches Intervall fand man leicht, indem man sich die Melodie eines bekannten Liedes vorstellte, welches mit dem betr. Intervall anfängt. Beispielsweise sollte das Intervall: **3 6** =  gesungen werden. Dachte man nun daran, daß das Lied: . . . „O Haupt voll Blut und Wunden" mit diesem Intervall anfängt, so

brauchte man nur die beiden Silben: „O Haupt“ im Geiste zu singen, und man hatte das gewünschte Intervall. — — In diesem Falle kann man beobachten, daß die Silben: „O Haupt“ die Vorstellung des betreffenden Intervalls hervorrufen: — — die Silben: „O Haupt“ sind gewissermaßen die Träger der entsprechenden Tonvorstellung. Die Rationelle Solmisationsmethode nutzt diese Erfahrung aus.

Sie benennt die Stufen der Tonleiter mit den Solmisationssilben und benutzt **stets** diese Namen, sowohl bei den Treffübungen als auch bei Einübung der Liedermelodien, einerlei ob Zifferzeichen oder ob die gebräuchlichen Noten als Tonzeichen angewendet werden. Da die dritte Stufe der Tonleiter **stets**: „mi“ und die sechste Stufe **stets**: „la“ genannt wird, so heißt der Anfang des Liedes: „O Haupt voll Blut und Wunden“ in Solmisation: „**mi la**“. — — Weil diese Tonfolge: **3 6** überall, wo sie in Übungen oder in Liedermelodien vorkommt immer mit denselben Silben: „mi la“ gesungen wird, so verwächst

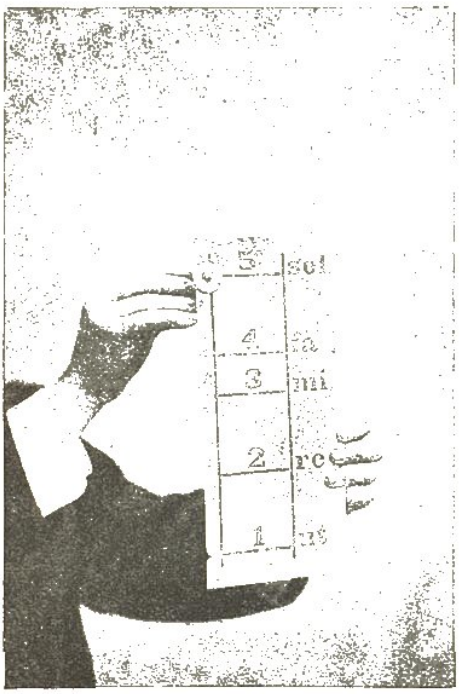


Fig. 2.

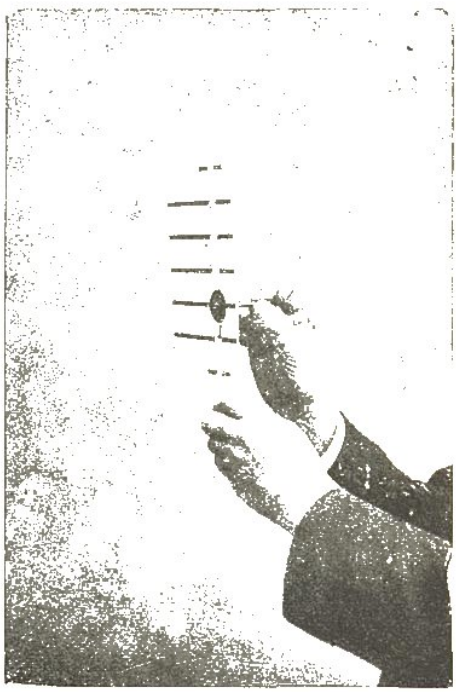


Fig. 3.

allmählich im Geiste die Vorstellung dieser Tonfolge mit der Silbenfolge: „mi-la“ so innig, daß diese Silben ebenso wie die Worte: „O Haupt“ die durch sie benannte Tonvorstellung hervorrufen können: — die Silbenfolge „mi la“ ist zum Träger und zum Namen dieser Tonvorstellung geworden.

Aber nicht nur **dieses** Intervall, sondern auch **jedes andere** zum selbständigen Singen notwendige Intervall wird durch geeignete Übungen an einen zweckmäßigen Namen gebunden. Sobald nun der Sänger an diesen Namen denkt, wacht auch die entsprechende Tonvorstellung in seinem Bewußtsein auf, und mit dem richtigen Namen singt er auch das Intervall richtig. Somit kommt es bei den Treffübungen besonders auf zweierlei an, nämlich 1.: die Tonvorstellungen durch zweckmäßige Übungen an zweckmäßige Namen zu binden; 2.: die Schüler zu befähigen, die durch Tonzeichen dargestellten Intervalle mit der nötigen Leichtigkeit richtig zu benennen.

Die Nationelle Solmisationsmethode ist hervorgegangen aus der durch Franz Theodor Stahl in Deutschland veröffentlichten Chevéschen Methode, indem diese konsequent ausgebaut und den Forderungen der heutigen Lehrkunst angepaßt wurde.

Zur Nationellen Solmisationsmethode, welche in der vorliegenden Gesanglehre niedergelegt ist, sind noch nachbenannte Lehr- und Lernmittel erschienen:

Schülerheft zur Gesanglehre von Ernst Zimmermann. 6. Auflage. Preis 20 Pfg.

Notenschreibheft zur Gesanglehre von Ernst Zimmermann. 4. Auflage. Preis 10 Pfg.

Diese Gesanglehre ist in vielen Kreisschulinspektionen den Lehrplänen zugrunde gelegt: auch wird danach in vielen Vereinen und am Eichelberg'schen Konservatorium in Berlin unterrichtet.

6 Tafeln für Treffübungen nach Ziffern und Noten nebst Gebrauchsanweisung und einem Notenanzeiger. Preis 4 Mk. (S. Figuren 2. u. 3.)

6 Tafeln zu rhythmischen Übungen auf Leinen, mit Rollstäben. Preis 16 Mk. (Fig. 1.) Diese 12 Tafeln zusammen bezogen 18 Mk.

Durch den Gebrauch dieser Tafeln wird der Unterricht bedeutend erleichtert; sie ermöglichen es, die Unterrichtszeit vollständig auszunutzen, indem bei Anwendung derselben mannigfaltige praktische Übungen in schneller Folge vorgenommen werden können. Es verdient besonders hervorgehoben zu werden, daß der Lehrer beim Gebrauch der Tafeln für Treffübungen die Schüler stets im Auge behalten kann.

„Praktische Anleitung" zum Gebrauche des Liederbuchs. Preis gebunden 1,60 Mk. Die „Praktische Anleitung" bietet den verschiedensten Schulsystemen einen vollständigen Lehrplan nebst einer zweckmäßigen Stoffverteilung für den Gesangunterricht. Außerdem ist durch Beispiele und kurze methodische Erörterungen gezeigt, wie die Art und Weise, Liedermelodien einzuüben, dem jeweiligen Standpunkte des Könnens der Kinder angepaßt werden kann, so daß sie ganz allmählich zur Selbständigkeit geführt werden. Empfohlen durch die Königl. Regierung zu Arnsberg.

Ein Teil der „Praktischen Anleitung" ist besonders erschienen unter dem Titel:

„Gesangunterricht im ersten Schuljahre." Preis 50 Pfg.

Auch **Stahls Liederbuch** für deutsche Schulen (10 Druckbogen, gr. 8°, Preis 50 Pfg.) soll einem zielbewußten Gesangunterricht dienen. Den in der Gesanglehre (3. Aufl. S. VII) ausgesprochenen Grundsätzen entsprechend sind die Melodien **im ersten Teile** des Liederbuches in Ziffern, **im zweiten Teile** dagegen in gebräuchlichen Noten dargestellt. Bei der Liederauswahl sind die bis jetzt bekannt gewordenen ***Verfügungen der verschiedenen Königlichen Regierungen berücksichtigt.*** Stahls Liederbuch enthält nicht nur sämtliche amtlich zur Einübung **vorgeschriebenen**, sondern auch die zur Auswahl **empfohlenen** Lieder. Fast alle hohen Behörden haben die von ihnen vorgeschriebenen Lieder auf Unter-, Mittel- und Oberstufe verteilt. Diese Verteilungen auf die einzelnen Stufen stimmen aber nicht genau überein. Man wird darum einzelne Lieder, welche man unter der Überschrift: „Unterstufe" oder sonst wo in diesem Büchlein vermißt, unter einer anderen Stufe finden. Einige der wertvollsten Kunstgesänge haben ebenfalls Aufnahme gefunden. Sowohl die Texte als auch die Melodien der Lieder sind sorgfältig redigiert.

Die von Königl. Regierungen ***vorgeschriebenen Lieder der Oberstufe*** sind im I. Teil in Ziffern, im II. Teil dagegen in Noten dargestellt. Diese Einrichtung gestattet, den Übergang von den Ziffern zu den gebräuchlichen Noten den verschiedenen Verhältnissen anzupassen. Die nach unserer Methode genügend unterrichteten Schüler können nach den gebräuchlichen Noten selbständig singen, sobald sie die Noten mit den Solmisationssilben (in unserer Weise!) richtig benennen können und die in Betracht kommenden rhythmischen Verhältnisse verstehen. Darum ist fleißige Übung im Benennen der Noten (Lesen derselben mit ihren Solmisations-Namen! notwendig. Solange das Notenlesen noch schwerfällig geht,

kann die Melodie nach Ziffern eingeübt werden. (Unter den Ziffern dieser Lieder der Oberstufe findet sich nur die erste Strophe des Textes. Das Singen der übrigen Strophen **nach Noten** bietet dann keine zu große Schwierigkeit.) Außer den in Ziffern **und** in Noten dargestellten Liedern der Oberstufe enthält das Liederbuch noch eine genügende Anzahl von Liedern, welche **nur** in Noten dargestellt sind. Die eigenartige Einrichtung dieses Liederbüchleins wird sich auch da als vorteilhaft erweisen, wo Schüler verschiedener Stufen gleichzeitig unterrichtet werden müssen.

Sämtliche Lieder sind in derjenigen Tonart notiert, in welcher sie zweckmäßig gesungen werden. Bei Anwendung unserer Methode ist es nicht nötig, daß man sich auf die sogenannten „**leichten** Tonarten" beschränkt.

Der Anhang enthält technische Übungen; er bietet das Schülerheft zur Gesanglehre.

Deutsches Lied und deutsche Art. Ein Wort über die Aufgabe des Gesangunterrichts in den Schulen des deutschen Volkes. Von Ernst Zimmermann. Preis 25 Pfg.

Zwei Lieder für eine Mittelstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 1.

Nr. 1. **Zwiegesang.** Preis 50 Pfg.
Nr. 2. **Mädchens Erwachen.** Preis 80 Pfg.

Jubelklänge. Tongedicht in Walzerform für Pianoforte. Komp. von Ernst Zimmermann. Op. 6. Preis 1 Mk.

Lehrplan nebst Stoffverteilung für den Gesangunterricht nach der „Gesanglehre von Ernst Zimmermann". Gratis!

Beurteilungen der Methode.

Von den vielen äußerst günstigen Beurteilungen unserer Methode mögen hier nur einige auszugsweise aufgeführt werden.

Die in Wien erscheinende **„Neue musikalische Presse"** schreibt in Nr. 47 des Jahrganges 1902 u. a. wie folgt: „Einen bedeutenden pädagogischen Wert hat die bei Stahl in Arnsberg erschienene „Gesanglehre" von Ernst Zimmermann. . . . Das Werk bezweckt durch systematische Ordnung des Unterrichtsstoffes, an Stelle des leider noch zu häufig eingeschlagenen Weges von unbewußtem Hören und instinktivem Nachsingen ein auf Verständnis der gegebenen Tonbeziehungen gegründetes **bewußtes** Hören und Hervorbringen von einzelnen Tönen, Tonfolgen und Musikstücken einzuführen. — Es braucht nicht betont zu werden, wie hohen Wert in der Erziehung der Jugend eines Volkes **diese** Art des Musikunterrichts hat. . . . Der Stoff ist sinnreich eingeteilt, lückenlos progressiv geordnet, und **so** dem Schüler dargereicht, daß derselbe auf dessen Grundlage jederzeit selbständig weiter studieren kann. Die gewöhnlich trockenen und monotonen Anfangsübungen werden durch rechtzeitig angewandte rhythmische und dynamische Kombinationen und durch die Anweisung „bei jeder Wiederholung derselben Sache etwas Neues die Aufmerksamkeit erregendes zu bringen" belebt und interessant gemacht. . . . Beim Abschnitt über das Gesangorgan wußte der Verfasser aus den vielen Gesangsmethoden immer nur das richtige zu wählen, und alles in knapper, klarer Weise zusammen zu stellen; so ist z. B. die Aussprache der Vokale und die Artikulation der Konsonanten, die Führung des Tones ꝛc., besonders aber das Atmen unter Hinweis auf analoge physiologische Vorgänge bei Singvögeln sehr richtig aufgefaßt und dargelegt. Ein allen Erziehungsanstalten sehr zu empfehlendes Buch!

Dr. A. Campi.

Deutsche Schulpraxis, Nr. 11, 1898: Das Hauptziel der „Gesanglehre" erkennt der Verfasser darin, „daß alle Schüler, welche danach unterrichtet werden, auch selbständig singen lernen. Das aber müssen wir erreichen!"

Die vorliegende Schrift hat vor vielen anderen den Vorzug, daß sie der Praxis ihr Dasein verdankt. Es werden also nicht, wie es mitunter geschieht, Forderungen gestellt, die eigentlich in die Form „so dächte ich mir, daß man's machen müßte" zu kleiden wären, sondern denen man es anmerkt: Der Mann will es so, weil er's so gemacht hat. Dabei ist alles klar entwickelt. Selten hat mir eine derartige Arbeit so gut gefallen als diese. . . . . Möge der Verfasser durch sein Wort und Beispiel recht vielen ein Führer sein zu einem verständigen Gesangunterricht! **O. Fichtner.**

. . . . Es hat keinen Zweck, auf die systematische Anordnung des Stoffes des näheren einzugehen, da muß der einzelne eben selbst zusehen und vor allen Dingen sich zu einer vorurteilsfreien Prüfung entschließen. **Was Herr Zimmermann selbst mit seiner Methode erzielt, das ist wahrhaft erstaunlich und muß gerechte Bewunderung erregen. Wir hatten unlängst Gelegenheit, eine seiner Gesangsklassen, Schüler, die 2 Jahre Gesangunterricht bei ihm gehabt hatten, zu hören und müssen gestehen, daß wir wahrhaft überrascht waren durch die Sicherheit, mit der die Schüler die Treffübungen sowohl nach Ziffern als auch in gewöhnlicher Notenschrift bewältigten, zum Teil unter erschwerenden Umständen, z. B. unter Anwendung der C-Schlüssel. Dabei war die Reinheit musterhaft, die Tonhöhe blieb auch bei langen Sätzen genau die gleiche, die Aussprache war vorzüglich. Es wurde wirklich gesungen, nicht geschrien, wie man es so oft hört. Schreiber dieses darf vielleicht hinzufügen, daß er selbst mehrere Jahre an der hiesigen höheren Lehranstalt den Gesangunterricht gegeben hat und somit einigermaßen beurteilen kann, was in dem Unterrichte des Herrn Z. geleistet war.** Wenn nun natürlich diese Methode ihre größten Erfolge in der Hand eines musikalisch tüchtigen und pädagogisch geschickten Lehrers erzielen wird, so muß doch noch betont werden, daß auch weniger musikalische und geübte Lehrer immer noch unvergleichlich viel mehr damit erzielen werden, als mit dem öden langweiligen Vorspielen und Nachsingen. Wir wünschen dem Buch im Interesse des Schul- und Volksgesanges die weiteste Verbreitung.

Professor Dr. Hielscher, Oberlehrer am Progymnasium und der Realschule.

Herr Mittelschullehrer **Gust. Kühn-Elberfeld** schließt seinen in Nr. 44—47, 1898, der **Neuen Westdeutschen Lehrer-Zeitung** veröffentlichten Aufsatz: Wie ist im Gesangunterrichte Treffsicherheit zu erreichen?" wie folgt: Die Arbeit von Zimmermann ist natürlich viel ausführlicher, als meine kurzen Andeutungen, und ich kann denen, die den Versuch machen wollen, ihre Schüler die Noten selbständig lesen zu lehren, das Werk sehr empfehlen; hier finden sie eine bis ins Einzelnste gehende Darstellung des einzuschlagenden Verfahrens.

Herr Rektor **Jak. Quadflieg-Elberfeld,** einer der bedeutendsten Kirchenkomponisten der Gegenwart, schreibt u. a.: . . . . „Alle neuen Begriffe und Bezeichnungen werden in schulgemäßer, höchst praktischer Weise gewonnen und durch hinreichende Übungen gefestigt. Die nötigen Übungen enthält das **„Schülerheft"**, welches eine Menge zweckmäßigen Materials bietet und neben jedem beliebigen Liederhefte gebraucht werden kann. . . . . Getreu dem 2. Motto: „Gesang muß Volkskunst werden" ist alles in so gründlicher, praktischer, folgerichtiger Weise angeordnet und durchgeführt, daß es gar nicht ausbleiben kann, daß die nach obigem Werke angeleiteten Schüler zu möglichst selbständigem Singen, sowohl nach Ziffern als auch nach Noten, befähigt werden, so daß Lehr- und Lernfreudigkeit bei Lehrern und Schülern gehoben werden, und der Gesangunterricht zu einem angenehmen und erfolgreichen sich gestaltet. Somit sei das außerordentlich praktische Werkchen, welches vermöge seiner Einrichtung nicht nur der Volksschule, sondern auch höheren Schulen sowie Seminarien, weltlichen und kirchlichen Gesangvereinen gute Dienste leisten kann, bestens empfohlen."

. . . . „Die Auswahl und Anordnung des Stoffes, die reiche Darbietung von Übungsmaterial in dem Schülerheft, die klaren, sachgemäßen Ausführungen und der streng methodische Gang im Lehrerheft, sowie endlich auch die äußerst praktischen und schönen Tafeln zeigen den Wert Ihres Werkes, welches nach meinem Dafürhalten bisher in solcher Ausführlichkeit und Gründlichkeit einzig dastehend, recht wohl dazu geeignet ist, unsern leider oft sehr vernachlässigten Gesangunterricht in die rechten Bahnen zu bringen. Ich werde nicht verfehlen, das Werk in gebührender Weise weiter zu empfehlen. Mit ꝛc. . . . .

Usingen, den 19. November 1899.

L. Steinert, Königl. Seminar- und Musiklehrer.

. . . . Es dürfte daher allen Schulen und Gesanglehrern usw. dieses Werk aufs dringendste empfohlen werden. Namentlich scheint es berufen zu sein, der Anwendung so vieler verschiedener Systeme entgegenzutreten, und einen einheitlichen Gesangunterricht in unseren deutschen Schulen herzustellen.

Elberfeld, im Januar 1898. **Georg Rauchenecker**, Musikdirektor.

Westdeutsche Lehrerzeitung vom 28. Februar 1903. . . . . Das Werk verrät den für einen idealen Gesangunterricht begeisterten und wohl erfahrenen Lehrer; das zeigt sich in der Auswahl des Stoffes, in der Anordnung desselben, in der Verarbeitung und den Ausführungen im Lehrerhefte. . . . . Vorliegendes Werk ist geeignet, jedem die Überzeugung zu verschaffen, daß bei Fleiß und gutem Willen selbständiges Singen erreicht werden kann.

. . . . „Wir sind nun diesen Weg unter Benutzung der zahlreichen methodischen Fingerzeige gewandert und können aus Erfahrung sagen: „Er führt zum Ziele!" Die Schüler lernen selbständig singen. . . . . Nimm also, und — versuch's!

Wetter a. d. Ruhr. **Donner**, Hauptlehrer.

Seit mehreren Jahren unterrichte ich nach der Gesangmethode des Herrn Zimmermann. Ich bin von derselben so voll befriedigt, daß ich sie meinen Kollegen aufs wärmste empfehlen kann. Die einzelnen Vorzüge derselben hier aufzuzählen, würde mich zu weit führen. Das Bedeutsamste dieser Methode liegt meines Erachtens in dem erreichbaren Ziele: Alle Kinder sollen befähigt werden, ohne Krücken und Brücken eines andern ein Volkslied oder einen Choral vom Blatte zu singen. Daß dieses Ziel keine Utopie ist, sondern ohne sonderliche Mühe wirklich erreicht werden kann, kann ich aus meiner Praxis bezeugen. Vor der Kreiskonferenz habe ich z. B. mit Kindern der Oberstufe in 10 Minuten ein zweistimmiges Lied eingeübt, das auf meinen Wunsch kurz vor Beginn der Lektion von einem Kollegen, der bis dato entschiedener Gegner der Sache war, angegeben wurde. 2. Monatlich einmal stelle ich meinen Kindern die Aufgabe, als häusliche Arbeit von einem Tage zum andern einen unbekannten Choral oder ein Lied selbständig auswendig zu lernen. 3. Zur Bewältigung schwierigerer Aufgaben ist dem Gesanglehrer dieser Methode die beste Handhabe geboten. So habe ich z. B. in 2 Stunden neben dem laufenden Pensum die Motette von Grell: „Herr deine Güte" und in 4 Stunden das Terzett von Mendelssohn: „Psalm 121" eingeübt und darauf in der Kirche singen lassen. — Wenn diese Angaben dem uneingeweihten Kollegen nach Selbstüberhebung klingen sollten, so betone ich: nicht eigenes Verdienst oder Würdigkeit ist es, sondern wirklich praktischer Erfolg dieser Methode. Nicht nur der musikalisch begabte, sondern auch der minder befähigte Lehrer wird es nach dieser Methode zu einem schönen Erfolge bringen. Gut- und minderbegabte Schüler werden gleicherweise gefördert, das Gehör und das rhythmische Gefühl aufs feinste gebildet, wirkliches Tonvorstellen ermöglicht, damit auch der sichere Gebrauch der Note; schwierige Tonarten werden mit Leichtigkeit überwunden, vor allen Dingen aber wird eine große **Lust** zum Gesange bei den Schülern erzeugt. Allen Kollegen, die die Zimmermannsche Gesangmethode nicht kennen oder bislang nicht praktisch ausgeübt haben, rate ich daher, im eigensten Interesse mit dem alten Schlendrian zu brechen und es nur ein Jahr lang mit derselben zu versuchen. Der Erfolg wird die kleine Mühe zehnfach belohnen und aus dem grimmigsten Gegner muß ein begeisterter Anhänger werden.

Neuenrade i. W. **H. Waltenberg**, Lehrer.

Ev. Schulblatt, begründet von F. W. Dörpfeld, 1903, Heft 11: „Beim Erscheinen der 1. Auflage habe ich empfehlend auf dies Werk aufmerksam gemacht. In verhältnismäßig kurzer Zeit ist eine Neuauflage nötig geworden. Ich habe mich recht darüber gefreut; der Ausbreitung der so sehr empfehlenswerten Gesanglehre wird das Werkchen auch in der neuen Auflage gute Dienste leisten. . . . .

Gelderblom.

Aus **„Pädagogische und methodische Winke"** von Christian Schneider, Kgl. Kreisschulinspektor: „Ich kann es mir nicht versagen, an dieser Stelle auf die epochemachenden Schriften von Ernst Zimmermann hinzuweisen: „Gesangunterricht im ersten Schuljahre", „Praktische Anleitung zum Gebrauche des Liederbuches, „Gesanglehre", „Deutsches Lied und deutsche Art." Diese Schriften, erschienen bei J. Stahl in Arnsberg, sind hervorragend und einzig dastehend. Die Zimmermannsche Methode verdient alle Berücksichtigung. Alle, die mit Verständnis danach unterrichten, haben geradezu erstaunliche Erfolge zu verzeichnen. Jeder Gesanglehrer sollte hier zugreifen, und er würde sich sagen müssen: Hier habe ich etwas Originelles und für den Unterricht im Gesange wahrhaft brauchbares.

Die „Pädagogische Woche" berichtet über Vorführungen der rationellen Solmisations-Methode in ihren Nummern 7, 8, 9 und 10, 1907, folgendes:

W. C. B. **Schwelm.** (1. Vorführung der rationellen Solmisations-Methode.) Vielfachen Wünschen aus den Kreisen der Lehrerschaft folgend, ist es gelungen, unsern Gesangmeister Herrn Ernst Zimmermann zu bewegen, seine rationelle Solmisationsmethode einem Kreise von Interessenten praktisch vorzuführen. Es sind von Herrn Zimmermann vier Nachmittage festgesetzt, an denen die Gesangvorführungen stattfinden sollen. Die erste Vorführung war am Samstag, 9. Febr., nachmittags 3 Uhr, in der hiesigen Volksschule an der Gasstraße. Zu derselben hatten sich mehr als ein halbes Hundert Lehrerinnen und Lehrer aus der Stadt und der näheren und weiteren Umgebung eingefunden. Nachdem Herr Zimmermann die Erschienenen herzlichst begrüßt, teilte er einiges über den Plan der Vorführungen mit und skizzierte kurz, in welcher Weise sie stattfinden sollten. Der erste Tag hatte als Aufgabe die Einführung in die Grundstufe A. des von Hrn. Zimmermann aufgestellten Planes für den Gesangunterricht. Sodann wurde eine Klasse, Knaben und Mädchen der Mittelstufe hereingeführt und die Praxis trat in ihr Recht. Als Vorbereitung zu den Treffübungen wurden zunächst einige Hörübungen vorgenommen, sodann die Tonreihe ut bis sol = 1–5 entwickelt und die Intervalle durch Anwendung von Geige und Monochord veranschaulicht. Daran schlossen sich Treffübungen nach Zifferntabellen. Die Ziffern sind Symbole der entsprechenden Solmisationssilben. Ein sog. „mündliches Diktatsingen" gab Zeugnis, daß die Schüler innerhalb der Töne ut bis sol völlig sicher waren. Des weiteren zeigte Herr Zimmermann anschaulich die Entwickelung der Hauptbegriffe der Rhythmik durch Taktsprechen, Taktschlagen, Taktzählen und durch rhythmische Übungen nach dem Schülerheft. Die Tonreihe wurde dann erweitert bis zum Umfange einer Oktave und entsprechende Treffübungen und rhythmische Übungen daran vorgenommen. Nachdem die erste Einführung in den zweistimmigen Gesang an einigen Musterbeispielen vorgeführt war, wurde gezeigt, daß die Schüler auch nach den gebräuchlichen Noten sicher singen können. Einer der Teilnehmer wünschte, daß das Lied aus dem Freischütz „Leise, leise, fromme Weise" usw. in Noten an die Wandtafel geschrieben und von den Kindern sofort unter Anwendung der Solmisationssilben abgesungen werden möchte. Dieser Wunsch wurde sogleich erfüllt und die Aufgabe von den Schülern bestens gelöst. Nach dem mustergültigen Vortrag des Liedes „Zu Straßburg auf der Schanz" wurden die Kinder entlassen.

Die Teilnehmer waren sämtlich von der Vorführung hochbefriedigt. Man hatte einige sehr instruktive Lehrbeispiele für das Pensum der Grundstufe im Gesangunterricht gesehen.

Exempla trahunt!

W. C. B. **Schwelm.** (II. Vorführung der rationellen Solmisations-Methode.) Trotz der recht ungünstigen Witterung hatten sich wieder eine große Zahl Lehrerinnen und Lehrer am Samstag-Nachmittag um 3 Uhr in der Schule an der Gasstraße hier eingefunden, um der 2. Gesangunterrichtsvorführung des Lehrers Zimmermann beizuwohnen. Mit Recht betonte Herr Zimmermann in den kurzen einleitenden Worten, daß die Teilnahme von Herren und Damen, die der ersten Vorführung nicht beigewohnt, auf ein wachsendes Interesse für die Sache schließen lasse. Um der „neuen Gäste willen" ließ Herr Zimmerman zunächst eine ganz kurze Wiederholung der grundlegenden Übungen eintreten, um danach dann gleich an die Erledigung des Pensums dieser Stunde heranzugehen, welches er als „Einführung in die Grundstufe B und in die höhere Stufe" bezeichnete. Hatte schon in der ersten Stunde die Treffsicherheit der Kinder innerhalb der Intervalle 1—5 und 1—8 großes Erstaunen erregt, so wuchs heute das Zutrauen zu einer Methode, die zeigte, mit welch verblüffender Sicherheit die Schüler auch Treffübungen bewältigen von leitereigenen Tönen, die über den Umfang einer Oktave hinausgehen. Auch die rhythmischen Übungen, die in der 1. Vorführung schon als grundlegend behandelt waren, wurden kurz wiederholt und dann in ihrem weiteren Fortschritt gezeigt durch Einführung in die Dreiteilung der Taktzeit. Nach kurzen, sehr instruktiven Erläuterungen und einem exakten Taktsprechen der Kinder folgten eine Reihe ganz vortrefflich hinsichtlich ihrer Schwierigkeit abgestuften Übungen des Zimmermannschen Schülerheftes (Nr. 47 bis 53). Darnach sangen die Schüler mit gutem Takt das Liedchen: „Es klappert die Mühle", und zwar begleitete eine Gruppe der Schüler den Gesang mit Tattsprechen. In einer überraschend anschaulichen Weise wurden darnach die Kinder mit der Erhöhung des Tones fa, der Quarte, bekannt gemacht. Nach Zimmermann heißt die Erhöhung von fa — „fä". Nach kurzer Zeit vermochten die Kinder mit Sicherheit augenblicklich von einem Tone der Tonleiter bald fa, bald fä zu treffen und eine Melodie eines Kirchenliedes abzusingen, in der die Quarte erhöht auftritt. Besonderes Interesse erregte die Solmisation nach den gebräuchlichen Noten. Nach vorbereitenden Orientierungsübungen, wozu eine Zeichnung in dem Zimmermannschen Liederheft Seite 147 die Handhabe bot, erfolgten Leseübungen an einer Trefftafel; hieran schlossen sich eine größere Reihe von melodiösen Singübungen nach gebräuchlichen Noten, welche teils dem Schülerheft, teils der Notenwandtafel entnommen wurden, teils auf Veranlassung eines Kollegen aus Wetter-Ruhr an eine Wandtafel geschrieben wurden. Die Einübung von Liedern, — es wurden die Lieder „Morgen müssen wir verreisen" und „Was blasen die Trompeten" nach Solmisationssilben und darnach mit Text gesungen — kann nach der Bewältigung der technischen Übungen, wie sie Zimmermann vorführt, keine Schwierigkeiten mehr bieten.

Die Teilnehmer äußerten nach Schluß der Vorführung wiederholt ihre Überraschung über die erzielten Erfolge nach der Methode Zimmermanns; man ist begierig zu erfahren, wie sich der Unterricht auf der Oberstufe gestaltet. Dies soll uns in der nächsten Vorführung gezeigt werden.

W. C. B. **Schwelm.** (III. Vorführung der rationellen Solmisations-Methode.) Auch an diesem Samstag nachmittag waren zahlreiche Besucher, Lehrerinnen und Lehrer gekommen; Weg und Steg sind zwar stark verschneit, doch gerade von auswärts hatten sich erfreulicherweise viele Gäste eingefunden. Diesmal waren die Kinder (Knaben und Mädchen) der Oberstufe anwesend. Nachdem Herr Zimmermann in einer längeren Einleitung verschiedenes über das Verhälnis von Ziffer und Note, sowie über den von ihm aufgestellten Lehrgang ausgeführt, folgten die praktischen Ausführungen. Wenn schon die früher vorgeführte Mittelklasse in den grundlegenden Treffübungen sehr sicher war, so konnte es jetzt nicht mehr überraschen, daß die Schüler der Oberstufe in dieser Beziehung absolute Sicherheit zeigten. Der weitere Fortschritt ergab sich durch die Einführung und die Vorführung der leiterfremden Töne. In sehr instruktiver und äußerst einfacher und praktischer Weise zeigte Herr Zimmermann, wie die Schüler mit den leiter-

fremden Tönen genau bekannt gemacht werden können und wie sie sehr bald im Treffen dieser Töne sicher sind, nach einer Stufenfolge geeigneter Treffübungen sangen die Schüler alsbald eine ganze Reihe von angeschriebenen Melodien, in denen verschiedene leiterfremde Töne vorkommen. Es darf nun nicht den Anschein gewinnen, als käme es immer einzig und allein auf Treffsicherheit bei dieser Gesangmethode an; den rhythmischen Übungen wird in gleicher Weise alle Sorgfalt gewidmet. An einigen Notentafeln für Einführung in die Rhythmik — erschienen bei J. Stahl-Arnsberg — zeigte Herr Zimmermann, wie leicht und anschaulich er schwierigere rhythmische Motive der verschiedensten Art sehr bald anschaulich (und durch Taktsprechen auch hörbar) zu machen versteht, so daß sie den Schülern so völlig klar zur Einsicht gelangen, daß sie sehr bald schwierigere rhythmische Übungen taktsicher absingen konnten. Es kam dies beispielsweise beim Singen einer Solfeggie, die die wichtigsten Intervalle und die wichtigsten rhythmischen Motive enthält, ganz deutlich zum Ausdruck. Es kann nicht scharf genug betont werden, daß die Übungen nach Noten im Anschluß an das Singen nach Ziffern nie vergessen werden. Es muß ferner die Tatsache immer wiederholt scharf hervorgehoben werden, daß Schüler, die nach der vorgeführten Methode im Singen nach Ziffern unterrichtet sind, so überraschend schnell und sicher nach Noten singen lernen, daß ihnen diese schöne Kunst gleichsam wie von selbst in den Schoß fällt. Es handelt sich dann nicht nur um ein Singen nach Noten in den sog. leichteren Tonarten, nein, diesen Schülern ist jede Tonart des Quinten- und Quartenzirkels wörtlich genommen gleich leicht. Der Beweis wurde durch Absingen von Solfeggien nach Noten in C-, D-, Des-, Ges-, Cis-Dur erbracht. Die Kinder sangen auch Melodien, die ihnen bis dahin unbekannt waren, nach Noten richtig ab. Zum Schluß der Vorführung, die wieder eine reiche Fülle bemerkenswerter methodischer Winke gebracht hatte, sangen die Kinder klangschön und taktsicher die Volkslieder: „Kennt ihr das Land, so wunderschön" und „Freiheit, die ich meine." —

W. C. Bach **Schwelm.** IV. Vorführung der rationellen Solmisations-Methode.) Die Schlußversammlung am 2. März im Schullokale der hiesigen Volksschule an der Gasstraße vereinigte die sämtlichen Teilnehmer, Lehrerinnen und Lehrer, zum letztenmal. Diesmal waren 2 Klassen von Volksschülern (Knaben und Mädchen), und zwar die Unterklasse (Schüler des 1. Jahrgangs) und die Oberklasse (Schüler des letzten Jahrgangs) anwesend. Die kleinen Schüler waren versuchsweise seit etwa 6 Wochen täglich einige Minuten im Treffen geübt, so daß in der ganzen Woche vielleicht 40 Minuten zum Singen verwendet waren. Sie beherrschten schon jetzt, wie sich zeigte, mit guter Sicherheit innerhalb der grundlegenden Fünferreihe sowohl die steigenden und fallenden Sekunden als auch die Intervalle des Dreiklangs. Nunmehr könnte man mit diesen Schülern schon die ersten rhythmischen Übungen beginnen. Herr Zimmermann zeigte zunächst, in welcher Weise man mit diesen Schülern die Übungen betreibt und der Ordinarius der Klasse, Herr Lehrer Theod. Fischer, übernahm es dann, eine Reihe von Treffübungen zwischen 1—5 singen zu lassen, die es begreiflich erscheinen ließen, daß hernach auch diese Lernanfänger schon die Melodie des „Christi Mutter" unvorbereitet nach Solmisationssilben absingen konnten. —

Mit den Kindern der Oberstufe galt es, die „Schlußstufe" des Lehrganges in gedrängter Kürze vorzuführen. Der erste Teil dieser Vorführung zeigte, wie die Schüler in die „Moll-Tonart" eingeführt werden. In augenfälliger Weise diente die Tonreihe 6 7 1 2 3 am Leiterbilde zu naheliegenden Vergleichungen. Eine ganze Reihe gut abgestufter Treffübungen bewies, wie den Schülern diese Sache völlig zum geistigen Besitz geworden war und das Absingen angeschriebener unbekannter Melodien von Kirchenliedern, Übungen des Schülerheftes und Solfeggien vervollständigte diesen Teil der Vorführung. Als besonders glücklich und praktisch erschien gelegentlich der Vorführung einer Kirchenmelodie die Anwendung des Namenwechsels der Töne bei einer Ausweichung nach Moll. An einer Solfeggie wurde dann gezeigt, daß schwierige Modulationen mit Anwendung des Namenwechsels leicht bewältigt werden können.

Der 2. Teil der Schlußstufe brachte die „Buchstabenbenennung der Töne und die Bildung der Tonleiter". Es ist zu beachten, daß die Fertigkeit der Schüler in der Benennung der Noten nach den gebräuchlichen Buchstabennamen für das Singen nach Noten (bei dieser Methode) bedeutungslos ist. Die Kinder zeigten sodann, daß sie imstande sind,

einen bestimmten Ton (Anfangston —) mit Hilfe der Stimmgabel selbst zu finden. Auch konnten sie nach dem Quinten- und Quartenzirkel, wie auch außer der Reihe die sogen. Tonarten mit Verständnis und mit Sicherheit bilden. Mit einem ganz besonders hohen Genuß schlossen die gesanglichen Darbietungen. Nachdem Herr Zimmermann in unnachahmlich packender Weise die Kinder in die rechte Stimmung versetzt hatte, erfolgte der tadellose Vortrag von: „Es geht bei gedämpfter Trommel Klang". Daran schloß sich die anmutig-entzückende Weise, die Herr Zimmermann zu dem lieblichen Texte: „Wie ist doch die Erde so schön" komponiert hat, und die die Schüler mit Klavierbegleitung herrlich sangen.

Als die Kinder entlassen waren, nahm Herr Zimmermann das Wort, um in gedrängter Kürze einige wesentliche Bemerkungen über seinen Lehrgang zusammen zu fassen. Herr Rektor Schöneberg-Gevelsberg sprach dann in einem Schlußwort namens sämtlicher Teilnehmer den herzlichsten Dank dem Herrn Zimmermann für seine instruktiven Vorführungen aus. — Die Arbeit des Herrn Zimmermann in diesen Vorführungen gleicht der treuen Säemannsarbeit, möge sie herrliche Frucht bringen — tausendfältig! —

Inhaltsverzeichnis.

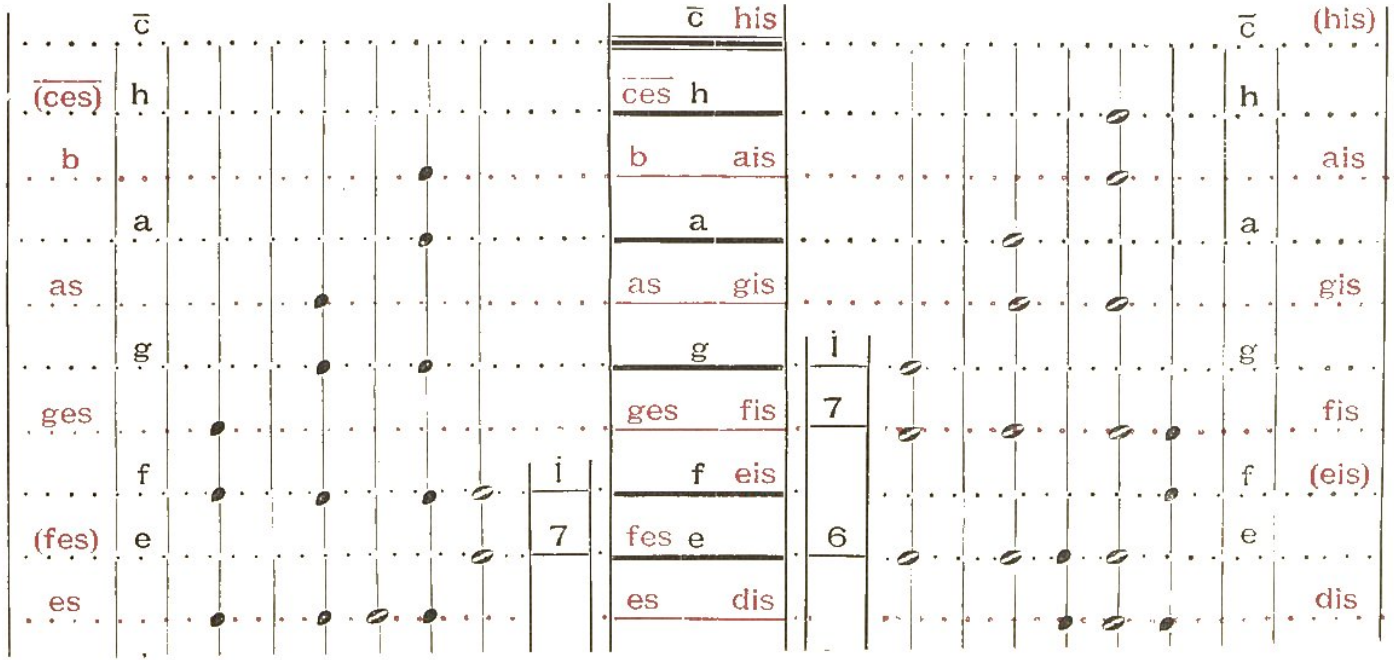
Seite

Aus dem Vorwort zur ersten Auflage III
Vorwort zur zweiten Auflage V
Vorwort zur dritten Auflage VIII
Einleitung. Wer kann singen? Aussprache, Mundstellung. Hören 1
Grundstufe A. I. Vorübungen: Hören. Atmen. Mundstellung. Die ersten fünf Stufen der Tonleiter. Zeichen und Namen für dieselben . . . . 1—5
II. Treffübungen in leitereigenen Tönen . . . . . 5—19
Tabelle Nr. 1. Ausführung der Übungstabellen . . . . . 5—12
Übung der Kolonne a, Tabelle Nr. 1 6
Bedeutung der Vorspiele 6, 8, 23
Übung der Kolonne b, Tabelle Nr. 1 8
Die übrigen Treffübungen der Tabelle Nr. 1 9
Das musikalische Diktat und die Ausführung desselben . . . . . 9—10
Tabelle Nr. 2 . . . . . 10—11
Tabelle Nr. 3. Über Bildung der Vokale. Erste zweistimmige Übung . 11—13
Tabelle Nr. 4. Reinheit der Vokale . . . . . 13—14
Tabelle Nr. 5. Besondere Dreiklangsübungen . . . . . 14—15
Tabelle Nr. 6, Nr. 7, Nr. 8 . . . . . 16—19
Der Auslaut „t" und der Anlaut „r" 18
III. Der Takt. Herleitung des Begriffes „Takt" aus dem Rhythmus der Sprache 19—22
Die sogenannte Taktsprache. Gebrauch des Schülerheftes . . . . . 21—22
IV. Weitere Treffübungen in leitereigenen Tönen und Fortsetzung der Taktübungen 22—51
Die vollständige Tonleiter 22
Einteilung der Unterrichtsstunde 23
Tabelle Nr. 9. Volltakt und Auftakt . . . . . 23—24
Tabelle Nr. 10. Der dreizeitige Takt . . . . . 25—26
Tabelle Nr. 11. Der vierzeitige Takt . . . . . 26—28
Tabelle Nr. 12. Das Singen von Kanons . . . . . 28—29
Gebrauch des Liederbuches 30
Tabelle Nr. 13. Zweiteiligkeit der Taktzeit. Halbzeitige Töne . . . 30—32
Tabelle Nr. 14. Die Fermate . . . . . 32—34
Tabelle Nr. 15. Halbzeitige Verlängerungen und halbzeitige Pausen . . 34—36
Tabelle Nr. 16. Diktat zur schriftlichen Wiedergabe . . . . . 36—38
Grundstufe B. Übungen, welche über den Umfang einer Oktav hinausgehen 38—51
Der Begriff Oktav 39
Tabelle Nr. 17. Dreiteilung der Taktzeit . . . . . 40—42
Tabelle Nr. 18. Drei- und vierstimmige Übung des Dreiklangs. Vokalisation 42—44
Ausführung des Crescendo und Decrescendo 44
Tabellen Nr. 19 bis 25 . . . . . 44—49
Rhythmische Übungen . . . . . 50—51
V. Leiterfremde Töne 51
Wechselziffer. Namenwechsel 53
Zur Anwendung der Wechselziffer 54
Bezeichnung und Benennung der erhöhten und der erniedrigten Stufen . 56—57
VI. Weitere Taktübungen. Unterzweiteilung und Unterdreiteilung . . . . 57—61
Marschmotiv 60
Marschieren mit Gesang 61
VII. Fortsetzung der Treffübungen. Einübung von Liedern 62
Verteilung der Übungen in einer Gesangstunde 62
Die Molltonleiter. Übungen in Moll . . . . . 63—68
Weitere Treffübungen in Dur 68
VIII. Mehrstimmiger Gesang . . . . . 69—72
Höhere Stufe. IX. Die gebräuchliche Notenschrift. Leseübungen . . . . 73—96
Zwölf kurze Sätze zu Lese- und Singübungen . . . . . 77—80
Schriftliche Übungen 80
Zusammenstellung der Noten- und Pausengestalten . . . . . 94—96
Schlußstufe. X. Die sogenannten Tonarten. Auffindung bestimmter Töne mit Hülfe der Stimmgabel . . . . . 96—105
XI. Unser Gesangorgan. Anwendung der Fistel . . . . . 106—108
XII. Aussprache und Vortrag . . . . . 108—112
Anhang. Gebrauchsanweisung zu Zimmermanns Tafeln zur „Gesangslehre" 113—116

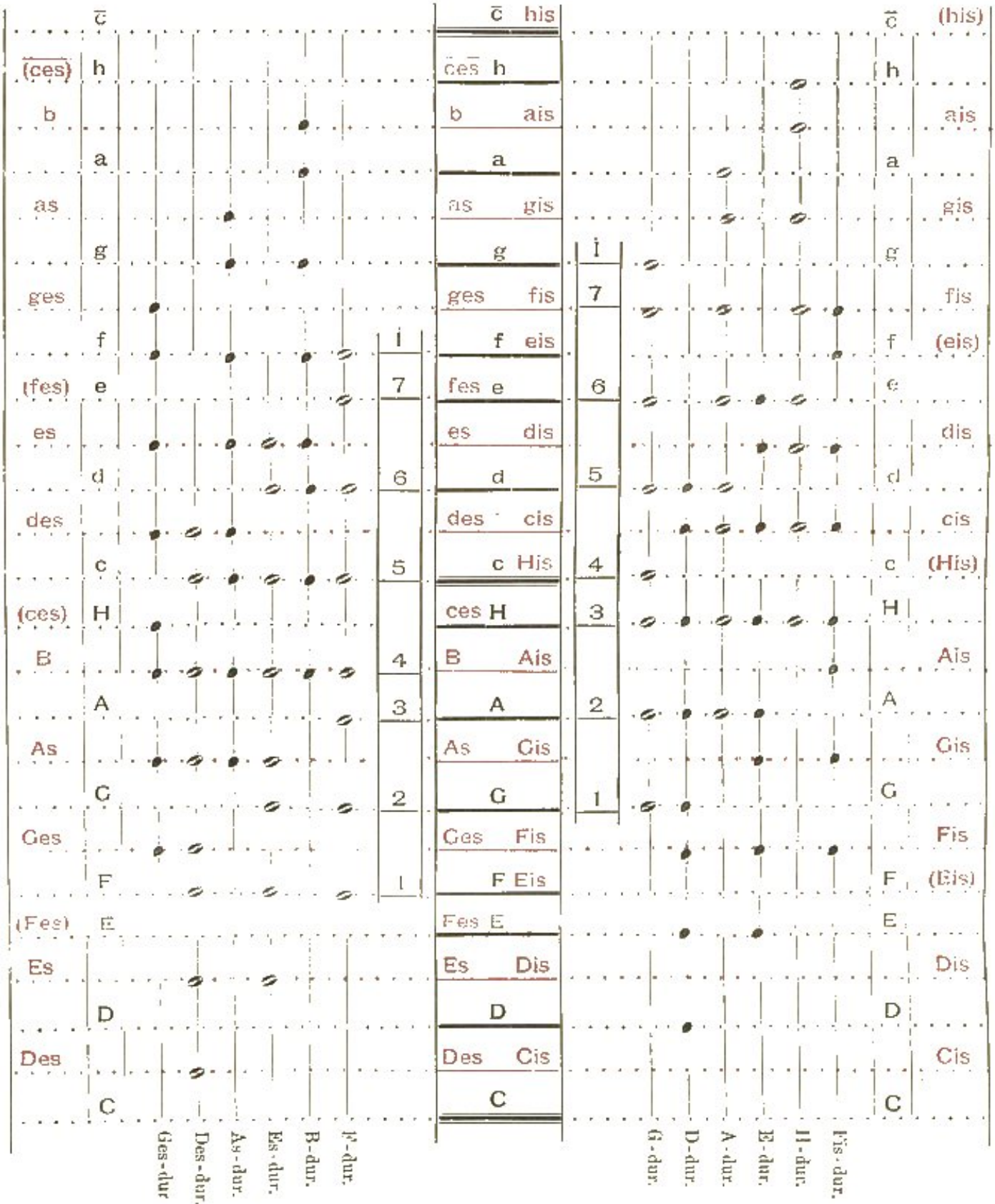
Leipzig,

Druck von Engelmann & Mühlberg.

Tonleiter-Tabelle.

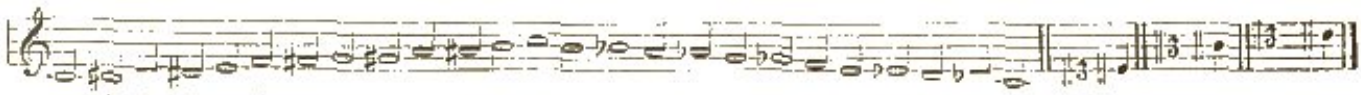


Tonleiter-Tabelle.



Diese Tabelle findet sich auch am Ende des Schülerheftes.

Chromatische Tonleiter. C = Schlüssel: = c̄



c cis d dis e f fis g gis a ais h c h b a as g ges f e es d des c Sopran. Alt- Tenor.

Gestalten der Noten und Pausen.

Ganze:

Halbe:

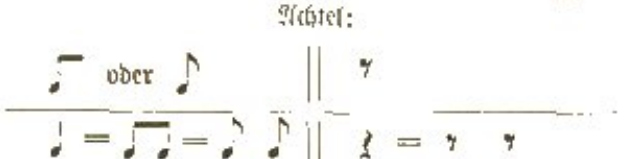
Eine Ganze ist gleich zwei Halben.

Viertel:

Eine Halbe ist gleich zwei Vierteln.

Achtel:

oder



Eine Viertelnote ist gleich zwei Achteln.

Sechszehntel:

oder

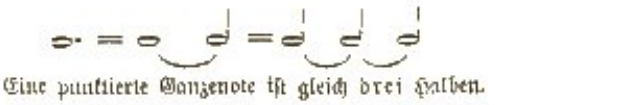
Eine Achtelnote ist gleich zwei Sechszehnteln.

Gestalten der Noten und Pausen

Zweiunddreißigstel:

oder

Punktierte (d. h. durch einen Punkt verlängerte) Noten:



Eine punktierte Ganzenote ist gleich drei Halben.

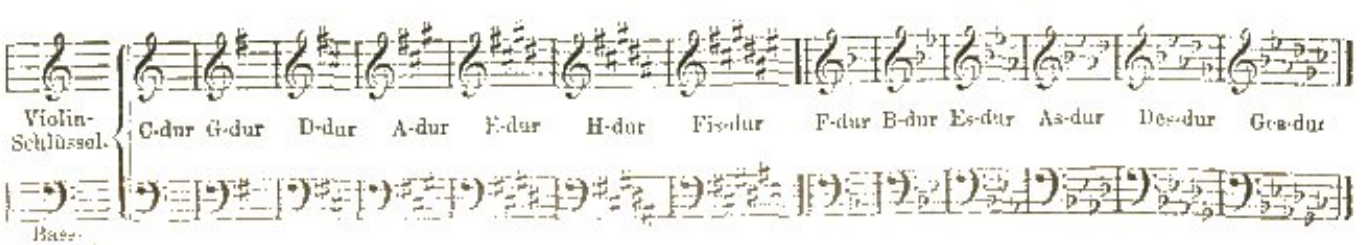
Eine punktierte Halbenote ist gleich drei Vierteln.

Eine punktierte Viertelnote ist gleich drei Achteln.

Eine punktierte Achtelnote ist gleich drei Sechszehnteln.

Eine punktierte Sechszehntelnote ist gleich drei Zweiunddreißigsteln.

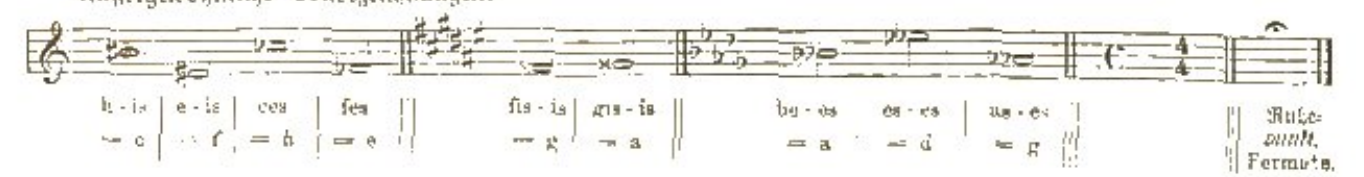
Kreuz- | Doppelkreuz- | Be | Doppel-Be | Auflösungszeichen.



Violin-Schlüssel. C-dur G-dur D-dur A-dur E-dur H-dur Fis-dur F-dur B-dur Es-dur As-dur Des-dur Ges-dur

Bass-Schlüssel.

Außergewöhnliche Tonbezeichnungen:



h-is | e-is | ces | fes || fis-is | gis-is || be-es | es-es | as-es || Ruhepunkt, Fermate.

= c | = f | = h | = e || = g | = a || = a | = d | = g

Chromatische Tonleiter. C = Schlüssel: = $\overline{c}$

-47 2619-